



**ANA PAULA GARCIA  
DE ALMEIDA**

**SINERGIA ONÍRICA ENTRE PALCO E PAPEL –  
TEATRO DE MARIONETAS DO PORTO**



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas  
2009

**ANA PAULA GARCIA  
DE ALMEIDA**

**SINERGIA ONÍRICA ENTRE PALCO E PAPEL –  
TEATRO DE MARIONETAS DO PORTO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Margarida Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho ao Gabriel, rebel as the songs that he sings.

## **o júri**

presidente

**Doutor António Manuel dos Santos Ferreira**  
Professor Associado c/ Agregação da Universidade de Aveiro

**Doutor José António de Magalhães Gomes**  
Professor Coordenador da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

**Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos**  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

Ao escritor, pela disponibilidade e pela informação complementar.

À Doutora Ana Margarida Ramos, pelas sugestões e pelo inesgotável reforço positivo.

À Professora Ermelinda Bordonhos e aos seus alunos, pelo olhar atento.

**palavras-chave**

Literatura para a Infância, Texto Dramático, Marionetas, Linguagem Cênica.

**resumo**

No ano em que se comemora o vigésimo aniversário do Teatro de Marionetas do Porto, este trabalho investiga uma das vertentes da dramaturgia contemporânea para a Infância e a Juventude, através da análise dos textos dramáticos e dos textos teatrais da autoria de João Paulo Seara Cardoso. A leitura interpretativa incide sobre as obras experienciadas em palco e editadas *a posteriori*, ilustrativas das tendências ideotemáticas do autor, e reveladoras de reflexão, de revisitação e de criação teatral multifacetada, imbuída do *zeitgeist* da pós-modernidade.

**keywords**

Children's Literature, Theater, Puppets, Scenic language.

**abstract**

In the year which commemorates the 20th anniversary of Teatro de Marionetas do Porto, this study investigates one of the aspects of contemporary dramaturgy for childhood and youth, through the analysis of João Paulo Seara Cardoso's dramatic and theatrical texts. The interpretative reading focuses on the enacted works, which are not only illustrative of the thematic tendencies of the author but also revealing of reflection, revisitation, innovation and multi-faceted theatrical creation imbued with post-modern *zeitgeist*.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	1
<b>NOTAS PRÉVIAS</b>	
1. O Teatro para a Infância e a Juventude em Portugal	6
2. O Teatro de Marionetas em Portugal	10
<b>CAPÍTULO I</b>	
1. O percurso do Teatro de Marionetas do Porto em duas décadas	13
1.1. João Paulo Seara Cardoso	22
<b>CAPÍTULO II</b>	
1. Da Textualidade	29
1.1. Idiossincrasias Formais	32
1.2. Idiossincrasias Temáticas	41
1.2.1 Biodiversidade	42
1.2.2 Diver/Cidade	59
1.2.3 Identidade	71
1.2.4 Circularidade	85
<b>CAPÍTULO III</b>	
1. Da Teatralidade	97
<b>CONCLUSÕES</b>	108
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	114

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Bichos do Bosque (pp.65-66) -----	46
2. Óscar (pp.28-29) -----	49
3. A Cor do Céu (p. 35) -----	50
4. História da Praia Grande (p. 53) -----	61
5. História da Praia Grande (p. 38) -----	62
6. A Cor do Céu (p. 47) -----	74
7. Como um Carrossel à Volta do Sol (pp. 27-28) -----	74
8. Óscar (pp. 45-46) -----	76
9. Como um Carrossel à Volta do Sol (pp. 19-20) -----	78
10. A Cor do Céu (p. 13) -----	79
11. A Cor do Céu (p.23) -----	79
12. Como um Carrossel à Volta do Sol (p. 29) -----	83
13. A Cor do Céu (p. 53) -----	93

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado visa, principalmente, repensar, reabilitar e dinamizar o estudo do texto dramático e, por inerência, do texto teatral, em resultado da nossa constatação pessoal, sustentada por dezassete anos de exercício da docência em Língua Portuguesa, no terceiro ciclo do ensino básico e no ensino secundário, de que este é um modo literário relegado para segundo plano, sobretudo quando analisado comparativamente com o narrativo e o lírico. Ora, se os *curricula* do ensino básico e as actividades de promoção da leitura preconizadas por documentos orientadores, como os emitidos pelo Plano Nacional de Leitura, prevêm e desejam que o discente contacte, idealmente, com diversos tipos de discurso (literário e não literário), o texto dramático parece ocupar um lugar secundário no universo daquele leitor preferencial. Contudo, a abordagem do texto dramático (e do texto teatral) concretiza amplas hipóteses de trabalho<sup>1</sup>, cuja consecução promove a realização de aprendizagens, validando o desenvolvimento de todas as competências transversais.

Assim, a leitura do texto dramático promove o contacto com uma forma de expressão escrita que os alunos/leitores encontram com menos frequência, e que dificilmente os atrai para a leitura autónoma, mas que, afinal, se torna muito apelativa quando lida na aula, pelo facto de reproduzir o discurso tendencialmente oralizante, de possibilitar a leitura grupal (interactiva e rotativa) e a participação lúdica através da sugestão de variados tipos de dicção/interpretação (neutra, enfática, cantada, etc.). Além disso, o texto dramático possibilita a encenação, a construção de projectos transversais e interdisciplinares que poderão contribuir significativamente para a aproximação da escola à comunidade ou possibilitar o contacto com profissionais do teatro, nomeadamente com a figura do dramaturgo ou do encenador.

Por outro lado, a literatura dramática parece confinada a uma abordagem das formas históricas e cristalizadas, enquanto mera «operação de reconhecimento de certos traços distintivos: texto primário vs. texto secundário, estruturação dialógica, concentração

---

<sup>1</sup>Exercícios de jogo dramático, de escrita teatral, de transformação textual, como exemplos e, ainda, «la lectura teatral – teatroforo la llaman algunos, porque suele ir acompañada de coloquio –, en sí, como ejercicio de lectura, es un juego paradramático. Un narrador lee las introducciones y las acotaciones indispensables para seguir la acción, los demás, cada uno, el papel asignado con entonación caracterizadora, a ser posible. Si se ensaya debidamente resulta una lectura semiescenificada que no sustituye a la auténtica puesta en escena, pero da una aproximación valiosa» (Cervera, 1991: 200).

da acção, constrações espaço-temporais, etc.» (Oliveira, 2003: 158-159), ignorando as evoluções da escrita teatral e «do texto dramático, justamente num teatro que é, afinal, aquele a que pertencem os alunos em causa» (idem).

O texto dramático, numa dinâmica de interdisciplinaridade, reforça o valor pedagógico do teatro, favorecendo, informal e ludicamente, «o desenvolvimento, o desabrochar da criança (...) [permitindo] uma aprendizagem global (cognitiva, afectiva, sensorial, motora e estética)» (Landier, 1994: 12-13). O teatro partilha, assim, das «intenções da finalidade geral da educação que é o desenvolvimento [harmonioso e global] da criança» (idem, ibidem: 13), interferindo permanentemente um (teatro) com o outro (desenvolvimento). É desejável, portanto, que a escola se abra à diversidade dos autores e das artes e se actualize, através da exploração da linguagem dramática, nas suas múltiplas utilizações, ultrapassando a cristalização das versões canónicas para se aproximar da dramaturgia contemporânea, cujo acento tónico recai sobre o cruzamento e a circularidade, entendendo-a, cada vez mais, como matéria invisível que não só está implícita nas escolhas e manifestações espectaculares de determinada representação, como enforma a cumplicidade que cria uma relação orgânica e significativa para essas escolhas, ao mesmo tempo que estimula nos espectadores uma resposta viva e continuada.

Urge, por isso, o estudo da inovadora dramaturgia contemporânea, promotora da aprendizagem transversal e interdisciplinar que, ao cruzar vias, efectiva o desenvolvimento de «competências criativas, estéticas, físicas, técnicas, relacionais, culturais e cognitivas, não só ao nível dos saberes específicos, mas também ao nível da mobilização e sistematização de saberes oriundos de outras áreas do conhecimento»<sup>2</sup>.

A selecção da actividade do Teatro de Marionetas do Porto como *estudo de caso* prende-se com os seguintes factores, considerados cumulativamente:

- a dimensão lúdica e pedagógica das marionetas, uma vez que «o teatro de marionetas pode representar um papel muito importante na educação» (Solmer, 2003: 177), quer por integrar actividades ligadas à sua concepção, construção e representação, quer pelo facto de não exigir a exposição total do aluno que, assim, «se projecta nos conflitos criados através dos bonecos» (idem), quer ainda por introduzir uma componente de agradabilidade na aprendizagem;

---

<sup>2</sup> Currículo do Ensino Básico – Competências Essenciais, p.177.

- o extenso repertório de espectáculos com destinatário preferencial infanto-juvenil, apresentado por esta companhia, que aborda, com actualidade e adequação, as dúvidas e as inquietações do público jovem;
- as temáticas abordadas e as concretizações cénicas evidenciam traços de modernidade e de vanguarda, compagináveis com o *zeitgeist* da contemporaneidade;
- as raízes criativas da companhia recuperam o ancestral teatro dos robertos, estabelecendo um elo entre a tradição e o desafio da criação inovadora;
- a versatilidade que o hibridismo genológico da obra de João Paulo Seara Cardoso apresenta, possibilitando caracterizar e comparar os diferentes géneros literários, bem como a diversidade ideotemática das peças, passível de abordagem transversal e interdisciplinar sobre temas actuais e intemporais;
- a longevidade do percurso desenvolvido pela companhia, reconhecidamente meritório, e a comemoração, em 2008, do seu vigésimo aniversário de actividade, que se prestam a uma homenagem simbólica;
- a tendência de entrelaçamento exemplificativo e efectivo entre texto dramático e acto teatral, através da publicação, *a posteriori*, das obras «experienciadas» em palco;
- os textos deste autor e, cumulativamente, encenador, mereceriam o reconhecimento por parte do Plano Nacional de Leitura, tendo em conta critérios objectivos de qualidade estética e literária. Funcionando como uma espécie de indicador de legitimação, as listas de obras aconselhadas por aquele projecto, revelam, à semelhança do que referimos logo no início desta introdução, evidentes lacunas na selecção de textos dramáticos<sup>3</sup>;
- os textos dramáticos e teatrais deste autor reúnem as três vertentes da literatura infanto-juvenil: a lúdica (leitura associada ao entretenimento, pela observação/transformação do discurso imagético e pelo visionamento do espectáculo); a estética (apreciação conjugada e comparada da linguagem escrita e pictórica e da linguagem cénica); e a pedagógica (as mensagens propostas, explícita e implicitamente, desencadeiam o espírito reflexivo);
- por se tratar de obras ilustradas, as possibilidades de exploração didáctica podem estender-se à linguagem plástica que, para lá do poder de sedução exercido sobre o leitor

---

<sup>3</sup>O projecto Casa da Leitura, no entanto, propõe vários textos deste autor como leituras aconselhadas para diferentes tipos de leitores.



mais reticente, contempla outras funções significantes – contextual, simbólica e estética – e apela à sua participação activa;

- o espírito de itinerância da companhia potencializa as probabilidades de proporcionar aos alunos a enriquecedora experiência de uma ida ao teatro;
- os registos dos espectáculos, em formato DVD, permitem que, na impossibilidade de a escola ir ao teatro, o teatro possa ir à escola.

Neste sentido e, considerando as razões supracitadas, esta dissertação pretende constituir-se como um primeiro ensaio, passível de aplicabilidade na prática pedagógica em contexto de sala de aula, extensível às obras em análise, às obras contempladas pelos *curricula* ou a outros textos. Trata-se de um «primeiro passo» para a posterior concretização de projectos performativos e/ou artísticos, a inserir no Plano Anual de Actividades ou a concretizar como actividades de enriquecimento curricular ou de literacia artística.

No ano em que se comemora o vigésimo aniversário do Teatro de Marionetas do Porto, justifica-se a investigação sobre uma das vertentes da dramaturgia contemporânea para a infância e a juventude, através da análise dos textos dramáticos e dos textos teatrais da autoria de João Paulo Seara Cardoso.

A leitura interpretativa incidirá sobre as obras «trazidas» de cena, ilustrativas das tendências ideotemáticas do autor, e reveladoras de reflexão, de revisitação, de inovação e de criação teatral multifacetada, imbuída do *zeitgeist* da pós-modernidade. A análise dos textos dramáticos constituirá um ponto de partida (na verdade, um ponto de chegada) para as múltiplas leituras imaginárias e unipessoais do leitor e do espectador, decorrentes do fenómeno teatral entendido na sua plenitude, mediante as encenações autorais propostas.

A escrita dramática e o texto teatral, em uníssona interacção, detêm inegáveis potencialidades que, ao proporcionar uma experiência estética particular, contribuem para a formação precoce do leitor, do espectador, enfim, do indivíduo.

Ainda que a pesquisa esteja mormente centrada na dimensão textual, estarão igualmente presentes, por inerência, as reflexões sobre o teatro como espaço cénico de linguagem híbrida, nomeadamente no que concerne às ilustrações e às concretizações efectuadas pelo Teatro de Marionetas do Porto.

Num primeiro capítulo, procederemos ao registo diacrónico e sistemático do percurso das actividades desenvolvidas pelo Teatro de Marionetas do Porto, referindo quer o seu repertório, quer a participação nos diversos eventos de índole teatral. Indissociável da criação e da prevalência do Teatro de Marionetas do Porto, destacaremos a figura do seu fundador e director artístico, «um homem de teatro» plural: o investigador, o dramaturgo, o encenador, o actor...

Num segundo momento, analisaremos os textos da autoria de João Paulo Seara Cardoso, com base nas suas idiossincrasias temáticas e formais, a par de uma leitura participativa e dialogada com os diversos elementos paratextuais que acompanham o referido *corpus*.

O último capítulo, envolvendo o olhar e a apreciação crítica do jovem público sobre o discurso cénico, apresentará uma análise comparativa entre texto e espectáculo, reflectindo sobre as potencialidades pedagógicas e didácticas do teatro, e salientando os contributos da experiência estética na construção da identidade infanto-juvenil e na formação integral do indivíduo. Para o efeito, submetemos a vertente espectacular dos textos dramáticos, assinados por este autor, à apreciação de um grupo de crianças que, *a posteriori*, registou as diferentes opiniões e impressões causadas pela encenação<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>Em anexo, apresentamos cópias das fichas de «registo de observação e apreciação do espectáculo teatral» bem como dos desenhos realizados pelas quinze crianças, referentes aos seis espectáculos visionados.

## NOTAS PRÉVIAS

### 1. O Teatro para a Infância e a Juventude em Portugal

Considerando que a complexa realidade humana, incontornável matéria-prima da arte, transpõe os limites da classificação usual, pragmática mas restritiva dos adjectivos «infantil» ou «juvenil», enfatizamos que «no debe existir una línea divisoria entre la literatura infantil y la literatura para adultos, sobre todo lo que se refiere a su condición y calidad» (Cervera, 1991: 155) e, porque a literatura, em sentido lato, «intenta responder preferentemente a los problemas (...) íntimos, inefables para él [lector], que a menudo se presentan con sello individual» (idem), inferimos que «poner al niño en contacto con la literatura infantil supone prestarle un servicio al propio niño. Es hablarle a él directamente y con frecuencia responder a preguntas suyas latentes que no sabe formular» (idem).

«A crítica portuguesa de literatura para a infância e a juventude não tem conseguido cumprir com regularidade o seu papel de acompanhamento, de selecção/orientação e eventual valorização, em face das obras que vão sendo editadas» (Gomes, 2005: 179), nomeadamente por lacunas atinentes à irregularidade na crítica jornalística ou de divulgação e à escassez de publicações especializadas<sup>5</sup> ou de estudos universitários e ensaísticos sobre o assunto. E, com efeito, «si la littérature pour la jeunesse a été en général exclue du champ de la "grande littérature" et renvoyée au champ bien moins honorable de la "paralittérature" la situation est encore plus grave pour le théâtre pour enfants» (Salceda Rodríguez, 2008 : 73).

Esta desvalorização subsiste, ainda, devido a conotações e preconceitos associados aos termos que designam o teatro destinado ao público mais jovem. Assim, a designação «teatro infanto-juvenil»<sup>6</sup> assume contornos pejorativos por incluir, indistintamente, todas as formas da arte cénica na qual a palavra, a música, a mímica e o gesto se transformam em representação ensaiada ou espontânea *para, com e entre* as crianças, ao passo que a expressão e o conceito «teatro para crianças» evidencia maior rigor e adequação, ao

<sup>5</sup>José António Gomes menciona o periódico *Malasartes – Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude* e o boletim do Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e a Juventude (CRILIJ).

<sup>6</sup>Cf. «Teatro infantil e xuvenil refírese, por unha parte, á totalidade de produción teatral escrita por artistas profesionais e dirixida a nenos e novos e, por outra, ás institucións que crean e fomentan obras de teatro para este público. Tamén inclúe este termo o ámbito artístico no que os nenos mesmos se converten en actores. Neste caso, son produtores, mentres que no primeiro caso son receptores» (Ruzicka Kenfel, 2008: 172).

compreender tanto as manifestações do «jogo infantil» como o teatro profissional de destinatário infanto-juvenil preferencial. Tal «changement de nom (...) illustre le passage d'un théâtre de simple divertissement, sans beaucoup de fond ni de forme, à un vrai théâtre profond et fort, à l'esthétique aussi travaillée que dans le théâtre pour adultes, et pensé spécifiquement en direction des enfants, enfin considéré comme un public à part entière» (Serres, 2008 : 140).

Na actualidade, o teatro para a infância e a juventude «s'est débarrassé progressivement de sa vocation pédagogique pour oser s'aventurer dans le domaine de l'art *tout court*. (...) dans le monde complexe où nous vivons l'enfant accepte de moins en moins les rôles figés et les messages simplistes, il demande au contraire à être considéré comme "un spectateur à part entière" ayant le droit de participer à la construction du sens de l'œuvre d'art à laquelle on l'expose» (Salceda Rodríguez, 2008 : 85).

Destituída de quaisquer intenções de exaustividade e revestida de incontornáveis limitações físicas e temporais, a presente nota prévia visa abordar o texto dramático para a infância e a juventude em Portugal, incidindo sobre os mais recentes estudos que lhe têm sido dedicados, nomeadamente a obra *O Teatro para Crianças em Portugal* (2006), da autoria de Glória Bastos, «uma sistematização rigorosa e, até ao momento, única do género no nosso país» (Gomes *et alii*, 2008: 8).

«O teatro para crianças tem sido olhado/ignorado nos diversos estudos publicados sobre o teatro português, verificando-se que são raras as referências à literatura dramática destinada preferencialmente aos leitores/espectadores mais novos» (Bastos, 2006: 24), quer nos estudos com carácter abrangente<sup>7</sup> sobre a história do teatro, quer em obras que perspectivam a história da literatura infanto-juvenil<sup>8</sup>.

No primeiro caso, constatamos que impera a omissão de referências ao texto dramático para a infância e a juventude, excepção feita à publicação de Duarte Ivo Cruz (2001) que apresenta «uma simples enumeração de alguns autores e uma breve referência ao “Teatro do Gerifalto”, circunscrevendo a cerca de dez linhas (p. 320) toda a actividade nesta área, realizada em Portugal ao longo do século XX» (idem). Fernando Peixoto, no capítulo «O

<sup>7</sup>Atendendo aos limites da nota prévia, foram tidos em conta, neste caso, apenas os estudos mais recentes dedicados à história do teatro português, da autoria de José Oliveira Barata (1991), Eugénia Vasques (1998), Duarte Ivo Cruz (2001) e Fernando Peixoto (2006).

<sup>8</sup>Do mesmo modo, ativemo-nos às publicações mais recentes sobre a história da literatura infantil portuguesa, a saber, as assinadas por Maria Laura Bettencourt Pires (1983), António Garcia Barreto (1998), José António Gomes (1998), Glória Bastos (1999) e Natércia Rocha (2001). Considerámos ainda a edição do *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa* (2002), da autoria de António Garcia Barreto.

Século XX em Portugal», menciona explicitamente «o auto para a infância *História Breve da Lua* (1981)» (Peixoto, 2006: 377) de António Gedeão; refere, ainda, sem identificar o seu público preferencial, as peças «*Antes de Começar*, escrita em 1919» (idem, ibidem: 360) de Almada Negreiros e *As Histórias de Hakim* (1968) de Norberto Ávila, «peça que foi traduzida em dezenas de línguas e representada em múltiplos países» (idem, ibidem: 378).

No segundo caso, verificamos que, nas panorâmicas históricas tidas em conta, ainda assim, não abundam as referências ao texto dramático. Em *História da Literatura Infantil Portuguesa* (1983), Maria Laura Bettencourt Pires, «na secção relativa ao século XX menciona o teatro para fantoches» (Gomes *et alii*, 2008: 8). Posteriormente, José António Gomes publica o volume *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude* (1998) que visa actualizar e «acrescentar elementos novos às histórias da literatura para a infância<sup>9</sup>» (Gomes: 1998: 3), sobretudo ao conceder «uma especial atenção à produção mais recente, esboçando uma sistematização de tendências (onde se cruzam por vezes critérios de ordem temática e genológica)» (idem), reconhecendo, contudo, que o rigor dos objectivos definidos impediu «uma análise da produção de textos dramáticos para a infância» (idem, ibidem: 59). Em *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal* (1998), António Garcia Barreto apresenta um capítulo referente ao teatro para «a infância e a juventude», condensado em nove páginas, reduzindo a autoria dramatúrgica contemporânea aos nomes de Manuel António Pina e de Luísa Dacosta. Glória Bastos, no volume *Literatura Infantil e Juvenil* (1999), dedica um capítulo, significativamente extenso, ao «Texto Dramático para Crianças» que se subdivide em assuntos atinentes às especificidades do discurso dramático, às suas relações com o texto teatral, às tendências temáticas e formais do teatro para a infância em Portugal – incluindo breves apontamentos do seu percurso histórico, bem como a referência à atribuição de prémios, aos festivais, à «colaboração» prestada pela televisão, ao trabalho desenvolvido por algumas companhias<sup>10</sup> e por um elevado número de autores<sup>11</sup> –, à integração do texto dramático em contexto escolar e, neste âmbito, à implementação de diversificadas actividades de contacto com

<sup>9</sup>Das autoras Esther de Lemos (1972), Maria Laura Bettencourt Pires (1983) e Natércia Rocha (1984).

<sup>10</sup>Comuna, O Bando, Art'Imagem.

<sup>11</sup>Alice Vieira, António Ferra, António Manuel Couto Viana, António Torrado, Carlos Correia, José Jorge Letria, José Vaz, Manuel António Pina, Maria Alberta Menéres: «a estes nomes poderíamos ainda juntar muitos outros que (...) tornaram possível o contacto com formas variadas de apreciar a escrita dramática, muitas vezes com forte ligação à representação» (Bastos, 1999: 221).

aquele modo literário. Na edição revista e aumentada de *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal* (2001), Natércia Rocha «desenvolve uma série de comentários analíticos, mas ainda de incidência restrita, sobre alguns autores e obras publicadas nas duas últimas décadas» (Bastos, 2006: 247-248). O *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa* (2002), assinado por António Garcia Barreto, através de fichas catalogadas de A a Z, de forma informativa e abreviada, comporta entradas sobre expressões e temas com ela relacionados, escritores, ilustradores, obras literárias, banda desenhada, colecções, personagens, pseudónimos, prémios, jornais infantis e teatro para crianças. Sobre este último aspecto, pode ler-se uma síntese sobre Teatro Infantil e informação generalizada sobre o *Teatrinho de Romão* de Luísa Dacosta, as colecções *Teatro Branco* e *Teatro de Brincar*, o Teatro da Mocidade, o Teatro de Branca-Flor, o Teatro de Gerifalto, o Teatro de Mestre Gil e, ainda, sobre os Robertos e o livro *Reportório de Peças de Teatro*, edição do extinto Serviço de Publicações da Mocidade Portuguesa. O dicionário enumera os títulos das obras (e respectivas datas de publicação) escritas pelos diversos autores sem, contudo, apresentar indicações de cariz genológico.

Por fim, destacamos a recente publicação de dois estudos sobre o modo dramático destinado aos leitores mais novos: o livro *Teatro para a Infância e Juventude – Aproximações à Literatura Dramática* (2008)<sup>12</sup> e a obra *Do Livro à Cena* (2008)<sup>13</sup>.

Considerando os breves apontamentos elencados sobre a recente bibliografia consagrada ao modo dramático, o nosso estudo visa contribuir para o esbatimento de algumas das lacunas evidenciadas na análise da dramaturgia portuguesa contemporânea para a infância e a juventude, através do *estudo de caso* do Teatro de Marionetas do Porto<sup>14</sup>.

«Parafraseando García Lorca, quando escreveu que “un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo”, diremos que um país que não fomenta o seu teatro caminha rapidamente para a desintegração da sua própria identidade» (Peixoto, 2006: 380).

<sup>12</sup>Editado pela Deriva e sob a coordenação de Ana Margarida Ramos, Blanca-Ana Roig Rechou e José António Gomes.

<sup>13</sup>Trata-se da publicação das actas que reúne as reflexões e a descrição das actividades realizadas durante os XIII Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil que decorreram, entre os dias 15 e 17 de Novembro de 2007, na Biblioteca Municipal de Almeida Garrett, no Porto.

<sup>14</sup>Para o presente estudo, destacamos o inestimável valor da *webpage* do Teatro de Marionetas do Porto, cuja organização contempla uma espécie de «memória arquivística» e permite a consulta de informação variada, bem como a leitura de artigos/críticas de imprensa referentes aos diversos espectáculos.

## 2. O Teatro de Marionetas em Portugal

O parêntesis prévio pretende caracterizar, sumariamente, atendendo aos limites deste estudo, o teatro de marionetas. De acordo com Solmer (2003), este género de teatro (de tradição oral, em boa parte fruto do imaginário popular e quase sempre de cariz cómico) é um dos mais antigos da espécie humana que, tendo em conta documentação escassa e registos dispersos, terá existido em todas as épocas e em todas as civilizações. É comumente aceite que se trata de uma das formas mais antigas de teatro, sendo, contudo, pouco provável que todas as formas dramáticas da humanidade tenham sido directamente inspiradas pelo teatro de marionetas, embora esteja provado que, desde os tempos mais remotos, o teatro de marionetas e o teatro humano se desenvolveram lado a lado, influenciando-se reciprocamente. O fascínio ancestral pelo teatro de bonecos decorre da impessoalidade da própria marioneta, o que conferiu às peças um efeito catártico que, por intermédio das figuras inanimadas, permitiram a representação e a libertação do espírito crítico e de instintos agressivos, inatos ao espectador. Acredita-se que a marioneta soube e pôde exprimir aquilo que ninguém ousaria dizer sem máscara. A marioneta assumiu-se, assim, como a possibilidade de confissão discreta dos ímpetos, detendo a magia e a inconsequência dos desejos secretos e dos pensamentos ocultos<sup>15</sup>.

Terá sido, no final do século XVI, com a *Commedia dell'Arte*, forma teatral emergente, que se criou uma das mais importantes figuras do teatro de marionetas, o *Pulcinella* (assim designado em Itália), incrementando a (re)invenção de versões aculturadas em toda a Europa, nomeadamente a figura de *Dom Roberto* em Portugal<sup>16</sup>.

«É provável que as marionetas tenham sido introduzidas em Portugal por companhias estrangeiras itinerantes» (Solmer, 2003: 173), havendo registos das comédias de bonifrates representadas pelo Teatro da Mouraria na Lisboa de 1594. Posteriormente, destaca-se o

---

<sup>15</sup>Para João Paulo Seara Cardoso, «a marioneta é, por natureza, um duplo do homem, é uma obra de arte, uma escultura. O teatro de marionetas é, idealmente, uma plataforma de cruzamento de novas linguagens cénicas» (Peixoto, 2008: s/p). Aliás, no comemorativo *Boca de Cena – Teatro-Jantar* (2008), a marioneta protagonista, qual Über-Marionette de Edward Gordon Craig, encerra o espectáculo, confirmando a amplitude das suas potencialidades e da sua dimensão sobre-humana, através da simbólica e humorística afirmação: «... as marionetas não morrem».

<sup>16</sup>Cf. «Sabida que é a apetência dos portugueses para o que vem de fora, não é de estranhar que o herói Polichinelo se tenha facilmente estabelecido, como acontecera já, aliás, em grande parte do território europeu. Por outro lado, o carácter português tende também a apropriar-se dos estrangeirismos. Esta simbiose de representações teatrais vindas do exterior com as já existentes terá resultado num processo de aculturação, aliás comum na história da cultura portuguesa, que origina o aparecimento de uma nova personagem, um verdadeiro herói popular: Dom Roberto» (Cardoso, s/d a: 3).

nome de António José da Silva, *o Judeu*, que foi a mais importante figura da história da marioneta em Portugal, devido ao agrado que as suas óperas<sup>17</sup> projectaram no público da capital. Em meados do século XIX, surgiram os afamados *Bonecos de Santo Aleixo* e, na actualidade, Solmer (2003) enfatiza a visibilidade das companhias A Tarumba, o Teatro de Marionetas de Lisboa e, precisamente, «o Teatro de Marionetas do Porto, de João Paulo Seara Cardoso, [que] desenvolve um trabalho de reconhecido mérito» (idem, ibidem: 176).

Relativamente ao teatro para a infância e a juventude, «los distintos tipos de títeres pueden ser objeto de estudio como espectáculo o como juego. En el primer caso caerán en la órbita del teatro; en el segundo se acercarán a la dramatización e incluso constituirán una de sus actividades más valiosas» (Cervera, 1991: 158).

António Garcia Barreto (2002) considera os robertos como «bonecos do teatro infantil de raiz popular (...) [e] figuras muito apreciadas pelas crianças no desempenho de vários papéis burlescos» (Barreto, 2002: 454), cujas «bastonadas, riso jovial, voz rouca, nasal ou aguda, provoca sempre a alegria das crianças» (idem, ibidem: 426), destacando alguns nomes de autores e títulos de peças<sup>18</sup>. Alguns autores «ensinam a forma de construí-los, manipulá-los, e de como erguer os teatrinhos, além de incluírem peças para representar. Este último autor [Fernando de Paços] divide os fantoches em dois ramos ou famílias: os manipulados por meio de fios, conhecidos por marionetas; e os fantoches de luvas ou robertos» (idem, ibidem: 454).

Em *Literatura Infantil e Juvenil* (1999), Glória Bastos afirma que as marionetas, detentoras de «alguma complexidade na sua manipulação» (Bastos, 1999: 233) permitem cativar e envolver na intriga os jovens espectadores, «surgindo igualmente, não raro,

---

<sup>17</sup>*Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733), *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734), *Os Encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), *O Labirinto de Creta* (1736), *As Guerras do Alecrim e da Mangerona* (1737), *Variedades de Proteu* (1737), *Precipício de Faetonte* (1738). Após a morte do dramaturgo, em 1774, é publicado, por Francisco Luís Ameno, *O Teatro Cómico Português*, cujos dois primeiros volumes contêm as oito óperas de António José da Silva, sem menção de autoria.

<sup>18</sup>Lília da Fonseca – peças do Teatro de Fantoches Branca-Flor; Maria Natália Miranda – *Hoje Há Robertos: como se Fazem Robertos* (1978); Fernando de Paços – *João Soldado na Índia* (s/d); Inácio Nuno Pignatelli – *Um Roubo na Véspera de Natal* (1994); José Ferraz Diogo – *História de um Menino que Cavalgou uma Estrela para Matar um Dragão que Trazia Dentro de Si* (1974) e *O Leão de Juba de Ouro* (1974); Augusto de Santa-Rita – *Cinderela* (s/d), *O Burro e o Papagaio* (s/d) e *A Cabrinha Mé-Mé* (s/d); Luísa Dacosta – *Teatrinho de Romão* (1977) e *Robertices* (1995); Fernanda Torres com a selecção e adaptação de peças reunidas sob o título *O João Valentão e Outras Histórias para Teatro de Fantoches* (1979); Virgílio Alberto Vieira – *O Saco de Mentiras* (1999); e o *Repertório de Peças de Teatro* dos Serviços de Publicações da Mocidade Portuguesa.



intervenções espontâneas. É sem dúvida nesta interacção que radica o maior atractivo deste tipo de espectáculo» (idem).

Ora, considerando a marioneta como irrepreensível objecto cénico, João Paulo Seara Cardoso e o Teatro de Marionetas do Porto concebem-na de forma não convencional, privilegiando a sua dimensão estética em detrimento da sua funcionalidade pedagógica. O percurso da companhia exemplifica o inverso dos grupos que, «na história do teatro, se têm dedicado a esta vertente (...) [e cuja] actividade espectacular não tem sido acompanhada pela divulgação, em livro, do texto dos espectáculos apresentados» (Bastos, 2006: 32), propondo, em termos estruturais e de conteúdo, representações variadas, inovadoras e, relevantemente, adaptadas de histórias da tradição e da literatura infantil universal.

A prática teatral da companhia tem revelado uma visão continuamente actualizada do teatro de marionetas enquanto linguagem poética e imagética, evocativa da contemporaneidade<sup>19</sup>, procurando novas formas de concepção dos objectos cinéticos e novas possibilidades para explorar a gramática desta forma de interpretação teatral, numa relação transversal com outras áreas de expressão: a dança, as artes plásticas, a música e a imagem.

---

<sup>19</sup>A história das artes cénicas revela-nos que a Humanidade, desde os primórdios, esteve em contacto com as representações de deuses, homens, animais, seres fantásticos, etc., conferindo às máscaras e aos bonecos o estatuto de existência divina e, no teatro da pós-modernidade, os actores não humanos, tais como manequins, máscaras, bonecos, ou objectos, parecem ressurgir, não como expressões marginais de arte popular ou peças de apelo infantil, mas com um papel de destaque entre as mais refinadas e diversificadas manifestações artísticas.

## CAPÍTULO I

### 1. O percurso do Teatro de Marionetas do Porto em duas décadas

«É uma história de vinte anos, iniciada oficialmente fora de portas (com *Miséria*, na cidade francesa de Charleville-Mézières, em 1988) e que começou a ser comemorada oficiosamente dentro de portas (com *Boca de Cena*, no portuense Mosteiro de São Bento da Vitória, em Dezembro de 2007). Uma história que poderia ser contada ao longo de 32 capítulos, tantos quantos os espectáculos produzidos até hoje por aquela que é a mais consequente luso-aventura do teatro “com” marionetas, e um dos raros casos de continuada internacionalização de todo o teatro português. Na impossibilidade de editar a obra completa, o Teatro de Marionetas do Porto (TMP) optou pela compilação de uma (não tão) breve antologia, que tem circulado por vários espaços da cidade»<sup>20</sup>.

Neste capítulo, traçaremos diacronicamente o percurso desenvolvido pelo Teatro de Marionetas do Porto (TMP) com sede no Teatro do Belomonte desde 1992, ao longo de duas décadas, através da enumeração e da apresentação de sinopses dos espectáculos produzidos, culminando com a mais recente e comemorativa produção *Boca de Cena: Teatro-Jantar*, «uma versão compacta da história da companhia»<sup>21</sup>, um espectáculo sinestésico de metateatro, onde se relembram temáticas, personagens, transversalidades, intertextualidades, públicos-alvo e uma gradativa demanda de criação. «Esta produção inédita celebra o vigésimo aniversário do Teatro de Marionetas do Porto (TMP) e arrebatava os espíritos para deixar de lado as convenções. Para evocar o momento, o encenador e director do TMP, João Paulo Seara Cardoso, quis partilhar tudo com o público: palco, jantar de aniversário, emoções, jogos de ritmos e palavras, o corpo do teatro»<sup>22</sup>.

A formação da companhia remonta a Setembro de 1988, data simbólica que coincidiu com a apresentação do grupo na selecção oficial do *Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes*, em Charleville-Mézières, com a peça *Miséria*. Desde essa data, o Teatro de Marionetas do Porto tem produzido e apresentado diversos espectáculos que primam pela versatilidade, pela originalidade com que combinam tradição e modernidade e pela multiplicidade dos públicos a que preferencialmente se destinam.

<sup>20</sup>Teatro Nacional São João – Programa: Temporada 2008/2009.

<sup>21</sup>Nadaís, Inês in *Público*, 16/12/2007.

<sup>22</sup>Iken, Fátima Dias in *Boca de Cena: Teatro-Jantar* (Programa), Porto, Teatro Nacional São João, 2007.

No seu início, a companhia dedicou-se ao estudo, à reconstituição e à recuperação de antigas formas de teatro tradicional, das quais se destaca o «Teatro Dom Roberto» tendo, entretanto, vindo a dedicar-se à realização de experiências diversificadas e interdisciplinares, consentâneas com a contemporaneidade do teatro de marionetas, procurando encontrar novas formas de concepção e manipulação das figuras que lhe emprestam o nome e incrementando novos caminhos para a interpretação em estreita cumplicidade com outras áreas de criação, como a dança, as artes plásticas, a música e as novas tecnologias.

No seu ano de estreia, a par da apresentação da peça *Miséria* no referido *Festival Mondial des Marionnettes*, em França, João Paulo Seara Cardoso encena e interpreta, como bonecreiro itinerante, duas peças tradicionais do repertório do **Teatro Dom Roberto** (*O Barbeiro* e *A Tourada*), um herói popular cuja irreverência e natural tendência burlesca procede, em delicioso tom popular e utilizando a técnica da palheta, a uma singular crítica da intrínseca natureza humana. A acção desenvolve-se por um sem número de peripécias cómicas em ritmo *crescendo*, servindo-se de expressivos vocábulos e diversificadas onomatopeias. No ano seguinte, houve lugar à representação de *Contos d'Aldeia*, dramatização de três contos tradicionais portugueses («Os Dez Anõezinhos da Tia Verde Água», «Frei João Sem Cuidados» e «O Mata Sete»), recolhidos por Teófilo Braga e reescritos por Luísa Dacosta. Trata-se da recriação de elementos da cultura portuguesa que se sentem impregnados de teatralidade: do conto popular aos rituais exorcistas dos mascarados do nordeste transmontano, servindo-se das sombras e do dispositivo cénico inspirados no ancestral teatro de sombras chinês. Foram ainda levados à cena dois outros espectáculos: *Entre a Vida e a Morte* (uma desconcertante adaptação do conto «O Capuchinho Vermelho» para adultos que coloca em palco um burocrata paranóico em interacção com inusitados produtos alimentares) e *Vida de Esopo* (a partir da ópera para marionetas da autoria de António José da Silva e cuja técnica de manipulação se assume muito similar à utilizada pelos tradicionais bonecos de Santo Aleixo). Em 1991, acontece a estreia nacional do espectáculo pioneiro *Miséria*, baseado num conto tradicional, com adaptação de Álvaro Magalhães, abordando as questões essenciais da condição humana e indiciando-se já a ambivalência entre marionetas e actor (manipulador e intérprete simultâneo), o que virá a constituir uma imagem de marca da companhia. Dois anos depois, o Teatro de Marionetas do Porto parodia a tradicional revista à portuguesa (em

concreto, o contemporâneo *Passa por Mim no Rossio*), encenando uma revista com marionetas, intitulada *Vai no Batalha*, de expressão típica do linguajar portuense e imbuída de críticas mordazes às políticas e mentalidades da época. Em 1994, a companhia produz e apresenta *O Soldadinho*, uma adaptação para teatro do conto de Hans Christian Andersen. Depois de experimentadas algumas das fórmulas do teatro popular, o ano de 1994 e o espectáculo *3ª Estação* (em co-produção com a *Balletatro Companhia*) constituem um ponto charneira, enveredando o grupo por rumos de experimentalismo, em busca da conjugação entre a linguagem cénica e outras formas de expressão artística, nomeadamente a dança contemporânea. Deu-se início a um período de harmonização cénica de diferentes formas de expressão, consubstanciado na sua plenitude performativa, em 1998, com *Exit* (um espectáculo em forma de videoclip teatral, fragmentado em imagens que conferem a verdadeira dimensão poética às marionetas e que constitui uma reflexão sobre o mundo contemporâneo, sob o olhar subjectivo da nova geração urbana) e com *Máquina-Homem (Clone-Fighters)*, um carro cénico apelidado «máquina de peregrinar» que integrou o Evento Regular Diurno denominado como «Peregrinação», na EXPO 98, e que pretendeu questionar os limites – físicos e identitários – do ser humano. Na mesma vertente, consideremos a instalação comemorativa da primeira década de existência do Teatro de Marionetas do Porto, *Clones na Ponte*, «uma acção radical» integrada no programa oficial das Festas da Cidade do Porto e que consistiu na presença de duas marionetas gigantes, colocadas na Ponte D. Luiz I, no dia 3 de Maio de 1999. Para trás, ficaram por referir, destinados a um público infanto-juvenil, os espectáculos *Joanica Puff* (uma adaptação do clássico de literatura infantil criado por Alan Alexander Milne), de 1995, e *Alice no País das Maravilhas*, de 1997, baseado nas histórias de Lewis Carroll, recorrendo à técnica das sombras acrílicas coloridas, projectadas sobre ecrã branco, combinada com a arte de manipular, animar e movimentar marionetas e a contracena de actores e figuras, num inesgotável hibridismo de artes e técnicas. Em 1996, registara-se a produção de *IP5*, uma peça estruturada em quadros de expressivos títulos, similar à técnica do *cartoon*, onde transparece uma visão crítica e plena de humor face às hipocrisias da contemporaneidade. *Máquina-Hamlet* (1997), por seu turno, perspectiva o mundo a partir da escrita de Heiner Müller, promovendo um encontro de intemporais dramaturgos onde se cruzam, uma vez mais, linguagens diversificadas. O ano de 1999 traz ao palco três novos espectáculos: *O Aprendiz de Feiticeiro* (com encenação e cenografia do actor Igor

Gandra), relatando as peripécias de um jovem que se atreve a experimentar algumas magias que lhe tinham sido proibidas), *Nada ou o Silêncio de Beckett*, (espectáculo construído a partir de impressões do universo de Samuel Beckett) e *Óscar* (uma sensorial viagem interior de descoberta do Eu, do Outro e do Mundo). Em 2000, o Teatro de Marionetas do Porto apresenta, para um público exclusivamente adulto, *Os 3 Porquinhos*, uma versão pós-modernista baseada no secular texto de Halliwell, numa sequência estrutural característica do teatro musical. Segue-se *Macbeth* (2001), uma destemida incursão pela dramaturgia de William Shaskepeare miscigenada por uma panóplia de linguagens articuladas. *Paisagem Azul com Automóveis* (2001) é um espectáculo integrado na Programação da Capital Europeia da Cultura e co-produzido pelo Teatro de Marionetas do Porto e pelo Teatro Nacional de São João, inserindo-se no denominado «ciclo urbano», reflectindo, uma vez mais, sobre as vivências da contemporaneidade urbana, em matriz experimental sobre as relações do corpo do actor com o corpo da marioneta. *Polegarzinho* (2002) inspirou-se livremente nas versões clássicas (Joseph Jacobs, Perrault, Grimm e Andersen) e em outras aculturadas em diversos países e tradições literárias, como Tom Thumb (Inglaterra), Tom Poucet (França) e João Polegar (Portugal). O texto foi construído de forma a adaptar-se às necessidades cénicas e o espectáculo pretendeu criar uma cadência similar à do virar da página de um livro, alcançado tecnicamente pela projecção das ilustrações de Júlio Vanzeler (também autor das marionetas e dos figurinos). *O Princípio do Prazer* (2003) consiste numa arrojada proposta de transposição da imagética de René Magritte para o teatro, em fragmentos e cenário minimal. *História da Praia Grande* (2003) é uma fábula, entre o real e o simbólico, sobre a guerra mas também sobre as diferenças, a amizade e o amor. *O Mundo de Alex* (2004) constitui uma recorrente reflexão sobre a vivência urbana, procurando uma relação harmoniosa entre o movimento das marionetas, o vídeo e o corpo dos manipuladores/intérpretes, e ultrapassando o conceito tradicional do espectáculo de marionetas onde os manipuladores (vestidos de negro contra um fundo negro) se tornaram invisíveis para os espectadores, pois há muito que as produções do Teatro de Marionetas do Porto assumem a presença humana no palco e exploram a dialéctica que se estabelece entre a marioneta e o actor que lhe dá vida e movimento. *A Cor do Céu* (2004) parte das memórias de infância do encenador para ilustrar, numa abordagem poética (textual e cenicamente), a «idade dos porquês». *Os Encantos de Medeia* (2005) é um espectáculo

que pretendeu assinalar o tricentenário do nascimento do dramaturgo António José da Silva, *O Judeu* (1707-1739), numa já habitual partilha de palco por actores e marionetas. *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2006) mostra o espanto de um menino perante a diversidade que o rodeia, numa ambiência urbana, aludindo às dúvidas e inquietações, bem como aos sonhos e às fantasias características do processo de crescimento. *O Lobo Diogo e o Mosquito Valentim* (2006), encenado a partir da cantata musical de Eurico Carrapatoso, é um espectáculo indubitavelmente multidisciplinar, uma ópera com marionetas que coloca em cena a Orquestra Nacional do Porto, o grupo coral infanto-juvenil da Casa da Música, dois solistas, uma narradora e quatro actores/marionetistas. O enquadramento cenográfico desta obra foi concebido para as especificidades do palco da Casa da Música e inclui vertentes de diversidade audiovisual. *Cabaret Molotov* (2006), por seu turno, faz uma incursão no universo do circo e do cabaré, resultado de um trabalho de experimentação ao promover a contaminação cénica: as marionetas, a dança, o teatro, o circo, o teatro musical, as referências veladas ao cinema e as interpelações cúmplices ao público. *Bichos do Bosque* (2007) constrói-se como uma intemporal compilação dos contos da literatura infanto-juvenil universal, estabelecendo um elo de coexistência e coabitação entre todos os seres.

O catálogo de Programação Especial 2008 propõe ao leitor/espectador, através da reposição de quinze dos espectáculos produzidos, uma visita aos diferentes momentos do Teatro de Marionetas do Porto, uma incursão à diversidade e à versatilidade que compõem a sua história. Desde a fase inicial de revitalização das formas tradicionais de teatro com marionetas (*Miséria* e *Teatro Dom Roberto*), até à visão de modernidade experimental (*Cabaret Molotov*), passando pelo consolidado repertório literário (*Macbeth* e *Os Encantos de Medeia*), pela linguagem fragmentária e imagética da contemporaneidade (*Nada ou o Silêncio de Beckett*), o grupo inclui propostas para um público infanto-juvenil (*Óscar*, *Polegarzinho*, *História da Praia Grande*, *A Cor do Céu*, *Como um Carrossel à Volta do Sol*, *Bichos do Bosque* e *Joanica Puff*)<sup>23</sup> e propostas para um público (quase interdito) exclusivamente adulto (*Os 3 Porquinhos* e *Capuchinho Vermelho XXX*). Para a comemoração do vigésimo aniversário, o Teatro de Marionetas do Porto apresenta o

---

<sup>23</sup>Refira-se ainda que, na década de 80, na sequência de um convite da RTP, a companhia constituiu uma equipa abrangente (que inclui os nomes de Sérgio Godinho, Jorge Constante Pereira e Alberto Péssimo) para desenvolver projectos televisivos para crianças, com títulos como *A Árvore dos Patafúrdios*, *Os Amigos de Gaspar*, *Mópi* e *No Tempo dos Afonsinhos*.

interactivo acto de performance *Boca de Cena: Teatro-Jantar* que, simbolicamente, dá início e encerra as festividades<sup>24</sup>.

Rumo a um futuro próximo, o Teatro de Marionetas do Porto tem como projecto a criação do Museu de Marionetas do Porto, a partir do espólio que a companhia foi reunindo ao longo dos anos<sup>25</sup>. Entretanto, o Teatro de Marionetas do Porto pretende continuar o seu percurso de experimentação assente na fusão do teatro com as diferentes linguagens artísticas e técnicas. João Paulo Seara Cardoso afirma «que não fazemos um teatro de marionetas, mas com marionetas» (Jesus, 2003: s/p). Trata-se de uma concepção

---

<sup>24</sup>A par das representações enumeradas, o Teatro de Marionetas do Porto privilegia a itinerância e regista uma participação activa em numerosos eventos nacionais e internacionais, a saber: Dommelhof International Poppen Festival em Neerpelt na Bélgica (1989); Festival Internacional de Títeres de Segóvia em Espanha (1989); Carnevale di Venezia em Veneza (1989); Giboulées de la Marionnette em Estrasburgo (1989); Festival Internacional de Marionetas do Porto (1989, 1990, 1991, 1998, 2000, 2002); Festival International des Théâtres d'Objets em Marselha (1989); Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo em Cangas - Espanha (1989); Encontro Nacional de Expressão Dramática no Porto (1989); Semaine International des Marionnettes na Suíça (1989); Festival de l'Humour na Suíça (1989); Festival de Teatro de Outono na Covilhã (1989, 1996, 1998), Festival Internacional de Títeres de Tolosa em Espanha (1989), Festival Internacional de Títeres de Sevilha (1990), Bienal Internacional de Marionetas de Évora (1990, 1993, 1999, 2003), Internationales Marionnettentheater Festival em Saarbrücken na Alemanha (1990), International Festival of Jerusalem em Israel (1990, 1993), Dublin Street Carnival na Irlanda (1990) Festival Internacional de Títeres em Barcelona (1990), Festival Internazionale delle Figure em Cervia na Itália (1990), Festival Internacional de Marionetas de Vigo em Espanha (1990, 1995), Festival di Bergamo em Itália (1991) Internationale Festwoche em Estugarda (1991), Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes em Charleville-Mézières (1988, 1991, 1994, 1997, 2003), Festival di Teatro di Milano (1991) Festival Marionetissimo em Toulouse (1992), Festival Arrivano dal Mare em Cervia na Itália (1992, 2004), Projecto "Cumplicidades" no Brasil (Recife, Aracaju, Natal, João Pessoa, 1993), Festival de Teatro da Guarda (1993, 1996), Rencontre des Guignols Européens em Marselha (1994), Festival Internacional de Teatro de Almada (1994, 1995, 1996, 2006), Festas da Cidade de Macau (1995), Mostra de Títeres de Jerez em Espanha (1995), Festival Acteurs-Acteurs em Tours (1996, 1998), Festival Banialuka na Polónia (1996), Peregrinação EXPO 98 em Lisboa (1998), Festival Internacional de Teatro de Bonecos em Canela no Brasil (1998), Mindelact 98, Mindelo Cabo Verde (1998), Fazer a Festa no Porto (1999), Festival de Teatro Construção, Joane em Portugal (1999, 2000), Festival Internacional de Títeres de Santiago em Santiago de Compostela (1999, 2002), Festival de Teatro Cómico da Maia (1999), Festival Marionetas na Cidade em Alcobaça (1999), Titirimundi em Segóvia (2000), World Festival of Puppet Art na República Checa (2000), Theaterformen EXPO 2000 em Braunschweig na Alemanha (2000), Festival de Outono de Madrid (2000), Festival de Teatro da Covilhã (2000), Festival de Títeres de Redondela (2001) em Espanha, Festival Internacional de Marionetas de Ovar (2001, 2004), FIAR – Festival Internacional de Artes de Rua (2001) em Palmela, Festival "Percursos" Coimbra 2003 em Coimbra (2003), International Figuretheater Festival (2003) na Alemanha, Fidená 2003 (2003) em Bochum, na Alemanha, Nooderzon Festival (2003) em Groningen na Holanda, Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas (2004) em Lisboa, Mostra de Teatro de Santo André (2004), Festival Altitudes (2004) em Montemuro, Semaine Mondiale de la Marionnette (2004) em Jonquièrre no Canadá Visions 2004 (2004) em Brighton, Power of Wonder (2005) em Viena, FETEN 2006 (2006) em Gijón, Espanha.

<sup>25</sup>Em entrevista ao Notícias Magazine a 19 de Outubro de 2003, João Paulo Seara Cardoso refere que o Teatro do Belomonte é um espaço de produção e de ensaio da companhia, tendo sido desactivada a sala de espectáculos em virtude da exiguidade de espaço para a crescente afluência de público. Deste modo, o espírito de itinerância do Teatro de Marionetas do Porto afigurou-se como um recurso necessário, apresentando muitas das suas produções em várias salas da cidade do Porto: Teatro Nacional de São João, Rivoli e Balletheatro Auditório.

lata da marioneta como objecto cénico e não mera «ilusão teatral», o que pressupõe uma intrínseca dialéctica entre actor e marioneta para que o teatro constitua uma reflexão sobre a realidade e o mundo.

O Teatro de Marionetas do Porto pretende, com o teatro *com* marionetas e através da criação do museu de marionetas, preservar a memória patrimonial, não em sentido museológico, mas procurando fazer impor novas formas de *fazer* e de *ver* teatro. O museu localizar-se-á a cerca de duzentos metros do Teatro do Belomonte, na Rua das Flores, contendo à partida um espólio de 1200 peças: marionetas e objectos cénicos. Dada a proximidade com o projecto de criação artística do Teatro de Marionetas do Porto, a colecção será renovada com frequência, integrando os objectos provenientes das futuras produções. O conceito deste museu prevê, assim, uma interacção dinâmica com a actividade teatral da companhia que possibilitará a organização de exposições temáticas temporárias, relacionando as marionetas com a sua existência teatral; a exposição de fragmentos da cenografia; visitas do público às oficinas de construção e de restauro dos objectos cénicos; visionamento de imagens e de vídeos relativos aos diversos espectáculos e contemplando modalidades de exploração didáctica; consulta de documentação (literatura, material gráfico e multimédia) relativa ao teatro de marionetas.

Um dos grandes esforços do Teatro de Marionetas do Porto tem sido a recuperação da característica universalista do teatro *com* marionetas, num processo de libertação do peso da tradição, evoluindo para caminhos onde a importância do texto, como elemento primordial, se tem vindo a esbater, pois o espectáculo teatral afigura-se, na actualidade, como um acto criativo audiovisual que oferece ao espectador uma plurifacetada comunicação através da inserção de estímulos plásticos, sonoros e imagéticos. O teatro de marionetas parece assumir um carácter cada vez mais universal, ao congregar a transversalidade e o encontro das linguagens contemporâneas e, partindo da tradição bonecreira, o Teatro de Marionetas do Porto tem vindo a imprimir toques de actualidade ao teatro *com* marionetas, privilegiando a realização de espectáculos de imagem. Uma das características do trabalho mais recente desta companhia é, precisamente, a tendência para prescindir do texto e atribuir às marionetas uma dimensão simbólica enquanto signos teatrais irrepreensíveis: «a nossa forma de fazer teatro assenta fundamentalmente na ideia de expor aos olhos do público a marioneta e o actor em relação íntima com os outros elementos cénicos, e explorar a dialéctica que daí advém. Neste contexto seria altamente



restritivo usar só as marionetas, porque a marioneta não pode existir teatralmente sem o actor, elemento essencial da teatralidade. E o que é belo e ao mesmo tempo brutal nisto tudo é o confronto entre os actores e as marionetas: tanto um actor que manipula uma marioneta, como um actor que contracena com uma marioneta ou como os actores que vivem no mesmo universo, quase onírico, das marionetas. É todo este jogo, muito sedutor, toda esta dialéctica, de vida e de morte, de existência efémera, que pode provocar um estado especial em quem assiste a um espectáculo» (Carvalho e Alves, 2005: s/p).

Como características constantes da filosofia e da postura artísticas da companhia, destacam-se a procura incessante de novas formas de encarar a prática artística, sem cristalizar modelos de criação; a presença visível em palco do actor a manipular a marioneta, sempre sem fios; o desenvolvimento de «um trabalho rico nas formas, nos conteúdos, numa apresentação sublime de textos através do silêncio ou de muito poucas palavras» (idem); a manutenção de espectáculos em repertório, a par de duas produções novas por ano, uma para crianças (cujos textos são, normalmente, originais) e outra para adultos (em que o texto é, frequentemente, utilizado de modo fragmentado, entendido como mais um signo teatral em pé de igualdade com a música, o movimento e a luz).

Refira-se, ainda, que cerca de 40% dos espectáculos são apresentados fora do Porto, em outras regiões de Portugal e no estrangeiro, privilegiando-se o espírito da itinerância, com uma estrutura fixa condensada<sup>26</sup> e um grupo de colaboradores permanentes<sup>27</sup>.

Os actores do Teatro de Marionetas do Porto são, a um tempo, artistas com todas as qualidades de um intérprete em sentido global – actores, bailarinos, cantores – para quem a

---

<sup>26</sup>Composta por João Paulo Seara Cardoso (director artístico), Sofia Carvalho (produção), Edgard Fernandes (actor), Sara Henriques (actriz), Sérgio Rolo (actor), Shirley Resende (actriz, instrumentista) Rui Pedro Rodrigues (coordenador técnico) e Pedro Miguel Castro (assistente de produção).

<sup>27</sup>Alexandra Pires (técnica de construção), Américo Castanheira (construção de cenários), Ana Maria Fernandes (confeção de figurinos), Ângelo Peres (realizador), António Real (desenho de luz), Branca Elíseo (confeção de figurinos), Carlos Guedes (compositor), Cláudia Ribeiro (figurinista), Daniela Dias (Bilheteira), Duarte da Costa (criação vídeo), Emília Sousa (pintora), Erika Takeda (escultora), Filipe Garcia (técnico de construção), Hugo Valter Moutinho (operação vídeo), Igor Gandra (actor), Inês Coutinho (pintora, técnica de construção), Isabel Barros (coreógrafa), Isabel Pereira (adrecista), Jaime C. Soares (actor), João Martins (webdesign), Jorge Costa (desenho de luz), Júlio Vanzeler (escultura e ilustração), La Sallete Oliveira (costureira), Mariana Portugal (actriz), Mário Moutinho (produção vídeo), Marta Nunes (actriz), Miguel Santos (catering), Miguel Reis (sonoplasta), Olívio Pereira (webdesign/multimédia), Paula Anabela Silva (assistente de produção), Paulo Barata (fotógrafo), Pedro Puré (técnico), Pedro Ribeiro (actor e assistente de encenação), Regina Guimarães (dramaturga), Renato Seixas (designer gráfico), Roberto Neulichedl (compositor), Rui Eduardo Freitas (técnico de construção), Rui Oliveira (actor), Rui Queiroz de Matos (actor), Sofia Pereira (técnica de construção), Sónia Sousa (actriz), Susana Neves (fotógrafa), Tânia Gonçalves (actriz), Vítor Silva (técnico de construção).

arte do trabalho de manipulação é uma valência a adquirir posteriormente, no momento de identificação com a marioneta, transformando-a de objecto inerte em objecto cinético.

### 1.1 – João Paulo Seara Cardoso

A história e o percurso do Teatro de Marionetas do Porto entrecruzam-se e são indissociáveis do nome de João Paulo Seara Cardoso, seu fundador e director artístico, evidenciando-se o Teatro de Marionetas do Porto como o traço simultaneamente mais contínuo e visível da sua carreira multidisciplinar<sup>28</sup>. Em entrevista ao *Notícias Magazine*, em Outubro de 2003, Seara Cardoso explica essa conexão intrínseca: «um grupo amante de teatro decidiu dar continuidade de forma sistemática à actividade que desenvolvia há algum tempo» e o nome do colectivo foi inventado, não tendo «explicação nenhuma. Havia um grupo de pessoas ligadas a vários grupos que se juntaram num projecto em que as marionetas eram a parte mais visível. A designação surge num festival em França. Era necessário nome para o colectivo»<sup>29</sup>.

Contudo, os primeiros passos de João Paulo Seara Cardoso, relacionados com as manifestações teatrais, ocorreram alguns anos antes, quando frequentou, no Porto, com a Seiva Trupe, o primeiro curso de teatro pós-revolução, o que lhe possibilitou encontros com diferentes correntes estéticas do teatro. Posteriormente, e por casualidade, contacta com as marionetas, como o salienta numa entrevista concedida à revista *Sinais de Cena*, em Dezembro de 2005: «Eu comecei a fazer teatro quando andava na universidade. (...) um dia, eu ia a entrar na Faculdade de Engenharia – nas antigas instalações da Rua dos Bragas – e vi um cartaz que dizia “Abertura de Novos Cursos no Teatro Universitário do Porto” (TUP). E eu inscrevi-me no curso, (...). De qualquer modo, o elemento mecânico é uma coisa que continua relacionada com a minha actividade e com o meu pensamento. A escolha das marionetas terá tido muito a ver com o meu fascínio pelas mecânicas teatrais». Terá sido esse curso que marcou a formação de algumas das suas primeiras ideias e convicções teatrais. Decorria o ano de 1978 e, findo o curso, João Paulo Seara Cardoso escreveu e veio a encenar uma peça de teatro para crianças para o colectivo Teatro Amador de Intervenção (TAI) que, a dada altura, passou a contar igualmente com os seus contributos na direcção. O Teatro de Marionetas do Porto acabará por surgir na sequência

<sup>28</sup>João Paulo Seara Cardoso é professor de Interpretação Teatral na Balle teatro Escola Profissional. No domínio da literatura infanto-juvenil, é autor de nove edições (três narrativas e seis peças de teatro), bem como autor de quatro séries de televisão para jovens. Para a companhia Visões Úteis encenou *A Cantora Careca*, de Ionesco (1996), *Gato e Rato* de Gregory Motton (1997) e *Filme na Rua Zero L* de Al Berto (1999).

<sup>29</sup>Referência à participação no *Festival Mondial des Marionnettes*, em 1988, com a apresentação do espectáculo *Miséria*.

da junção de um núcleo de pessoas que se especializaram em marionetas, ainda no TAI. O ímpeto criativo de 1978 e do posterior Ano Internacional da Criança, em paralelo com a actividade de animador cultural que desenvolvia para o Fundo de Apoios aos Organismos Juvenis (FAOJ), permitiram-lhe a consecução dos primeiros projectos e espectáculos, ainda que em condições precárias e com meios rudimentares: «E foi aí que surgiram naturalmente as marionetas (...). Foi uma experiência verdadeiramente de animação sociocultural, que me marcou muito» (Carvalho e Alves, 2005: s/p).

Enquanto animador do FAOJ, Seara Cardoso era responsável pelas áreas do teatro de marionetas, da etnografia e da música, o que lhe proporcionou o contacto com inúmeras tradições teatrais e parateatrais de inspiração popular, e também o encontro com Mestre António Dias, o último da linhagem dos bonecreiros itinerantes, com quem aprendeu a arte e os segredos dos robertos: «E fiz, ensaiei durante alguns meses, só uma peça, que eu considerava mais fácil, chamada Tourada, e que apareceu integrada num espectáculo de rua promovido pelo TAI, no âmbito de uns encontros de teatro para a infância. Esse espectáculo assentava numa recolha de diversas tradições dos saltimbancos e dos bonecreiros portugueses, no meio do qual surgia a minha representação de robertos» (idem).

João Paulo Seara Cardoso, posteriormente, acabou por fazer o repertório completo dos robertos, vivenciando a experiência dos bonecreiros, através de verdadeiras apresentações itinerantes por aldeias e vilas, ao mesmo tempo que procedia, em consonância com uma metodologia de etnólogo, à pesquisa e ao registo documentado da existência de bonecreiros nas diferentes localidades por onde passava. Foi ainda nesta época que, durante alguns meses, teve a oportunidade de frequentar cursos no *Institut National d'Éducation Populaire*, sobre teatro de marionetas, cinema de animação, teatro de máscaras e animação sociocultural. Em busca de formação especializada, inscreveu-se em dois cursos sobre encenação do *Institut International de la Marionnette*, tendo Jim Henson (precursor mundial de marionetas em televisão) como professor, precisamente na época em que realizava programas para a RTP, a que já aludimos anteriormente.

A possibilidade séria de vir a fazer teatro de marionetas para adultos decorre de «experiências primitivas» muito fragmentadas e apostando na dimensão de «teatro político» que, de modo informal, o grupo representava no café-teatro do Realejo, e que culminou com o êxito de bilheteira, no Teatro do Belomonte, *Vai no Batalha*. Este êxito

aproximou a companhia do «teatro de massas» e, não reconhecendo essa como a opção estética e ontológica do Teatro de Marionetas do Porto, o seu director artístico deu início a um novo ciclo radicalmente diferente (dir-se-á oposto) com o espectáculo *3ª Estação*, resultado experimentalista do cruzamento da dança contemporânea com as marionetas, em colaboração com a coreógrafa Isabel Barros. O Teatro de Marionetas do Porto enveredava, assim, pelo caminho da modernidade e da contemporaneidade, ao construir novas marionetas que se adaptavam ao corpo do bailarino, ao amplificar o espaço cénico e, sobretudo, ao abandonar os esconderijos dos marionetistas, privilegiando a manipulação à vista e insistindo na presença do corpo dos próprios intérpretes em palco, porque, de acordo com as palavras do seu fundador, «senti que era o meu papel e o meu caminho» (idem).

O Teatro de Marionetas do Porto e o seu fundador seguem, a partir desse momento, os trilhos da nova tendência de teatro *com* marionetas, em que a dramaturgia é determinada pela forma como a marioneta se movimenta e coabita o espaço cénico com o actor. Foi nos Festivais Mundiais de Marionetas, onde o Teatro de Marionetas do Porto teve, desde sempre, presença assídua, que o criador teatral estabeleceu contacto com as mais diversificadas elaborações, formulações e reflexões sobre o teatro *com* marionetas: «como eu tinha todo o tempo do mundo, em vez de ir aos festivais só para fazer as representações, ficava lá mais quatro ou cinco dias, via os outros espectáculos, conhecia os criadores, falava com eles, em ambiente de verdadeira tertúlia artística» (idem).

Como criador teatral, João Paulo Seara Cardoso encara a textualidade sob uma perspectiva não naturalista mas detentora de outras valências, recusando-lhe a supremacia sobre os restantes signos teatrais, visto o espectáculo não se resumir a um acto puramente semântico. Na verdade, considera o texto um signo cénico importantíssimo mas, particularmente, agrada-lhe descobrir os outros sinais nele contidos, transformando-o, em busca de uma versão que se adeque à sua visão e à sua obsessão de criador. O autor encara o acto teatral numa perspectiva performativa, reagindo contra a «sobrevivência de um certo naturalismo ou de um teatro apolítico e inócuo que não forma massas críticas. Um teatro que “não perturba os nossos sentidos”, como dizia Artaud» (idem). Por isso, o seu trabalho assenta numa pesquisa incessante de novas formas cénicas, com preferência por linguagens mais contemporâneas, por projectos dramaturgicos que visam a exploração da angústia da condição humana na pós-modernidade, assumindo uma postura artística não figurativa,

anti-aristotélica, tanto na dimensão anti-mimética como em alguma desagregação do tempo e do espaço. Tudo isto aglomera as razões que explicam o facto de nunca trabalhar com marionetas de fio porque são as que se aproximam mais do comportamento humano e, perspectivando a marioneta na sua condição de duplo, imediatamente se afasta do conceito de mera imitação. O encenador privilegia a manipulação à vista e a presença do corpo do intérprete, o que confere uma maior amplitude dos recursos expressivos da própria marioneta, possibilitando ao espectador a articulação sincrética da expressão da marioneta e a do próprio intérprete. Mais recentemente, João Paulo Seara Cardoso revela uma crescente atracção por textos não teatrais, principalmente *spoken word* como uma forma muito política e forte de falar do mundo. No que respeita aos espectáculos destinados a um público infanto-juvenil, a aposta é confessamente menos experimentalista e mais dependente da textualidade.

No encerramento da referida entrevista a *Sinais de Cena*, Seara Cardoso admite identificar-se com António José da Silva: «muito parecido comigo (...) gostava muito de teatro (...) quase com um curso (...) conhecia profundamente todo o teatro que o antecedia (...). Alguém que, com os seus amigos, pintores, músicos, escultores, actores, etc., construíram espectáculos que deliciavam o público (...). E com uma cadência parecida com a nossa, porque eles faziam duas peças por ano» (idem). Pensa reconhecer-se no «lado artesão» de «fazedor de teatro» com uma «escrita funcional» e confessa apreciar o teatro no qual os seus criadores, para além de dramaturgos, não se demitem de se projectar ética, estética e politicamente no acto teatral, os criadores que deixam uma marca de si no palco.

Para o Teatro de Marionetas do Porto, João Paulo Seara Cardoso desempenha o papel de um dramaturgista, em conformidade com a concepção de Bertold Brecht que confere ao termo dramaturgia uma abrangência inerente à construção inteira do espectáculo teatral (luz, som, jogo de actores, espaço cénico, relação com o público, relação do próprio edifício com o tipo de espectáculo, etc.), destituindo-o do sentido restritivo que o associava ao domínio de análise aplicada meramente ao texto. João Paulo Seara Cardoso é, inegavelmente, um «homem de teatro» plural – director artístico, cenógrafo, dramaturgo, actor, manipulador, técnico fantocheiro<sup>30</sup>, consultor literário, coreógrafo, encenador – talvez com alguma proximidade a grandes vultos da história do teatro: «no seu lugar [encenador], encontramos pela História do Teatro fora os próprios autores teatrais, os

<sup>30</sup>Foi com Mestre António Dias que João Paulo Seara Cardoso aprendeu as primeiras técnicas – a arte e o saber dos robertos – podendo afirmar-se que dele colheu directamente os ensinamentos e as técnicas.

primeiros actores das *troupes*, os directores das companhias, os ensaiadores (...). Entre os exemplos mais conhecidos destas situações poderemos encontrar os nomes de Molière e Shakespeare [ou Gil Vicente]» (Solmer, 2003: 315). Efectivamente, Seara Cardoso desenvolve, para o Teatro de Marionetas do Porto, múltiplas acções, organizando todos os elementos – técnicos, humanos, materiais e intelectuais – de um espectáculo, de forma a produzir um «objecto» coerente e orgânico.

Como escritor, vertente sobre a qual incide o objectivo primordial desta dissertação, João Paulo Seara Cardoso constitui um dos mais ilustrativos exemplos, na escrita dramática para a infância, da tendência actual «de proximidade crescente entre os dramaturgos e os encenadores» (Gomes *et alii*, 2008: 55), tendo sempre muito presente «a concretização efectiva dos textos em espectáculos teatrais» (idem). De facto, a publicação dos seus textos dramáticos acontece depois da representação, «numa inversão da relação habitual entre texto e encenação. A escrita dramática (...) ocorre em simultâneo com o processo de representação, sendo a publicação do texto o resultado de um exercício longo de ensaios, experimentações e representações e podendo o livro funcionar como uma espécie de memória do espectáculo» (idem, *ibidem*: 56).

O próprio autor confessa não ser «um escritor por vocação mas por necessidade. Grande parte da escrita que tenho realizado foi motivada por necessidades cénicas, o que significa que escrevo sempre com a ideia de que os textos irão ser representados (...). Os textos que escrevi nos últimos anos foram sempre elaborados no decurso dos ensaios das peças que me encontrava a dirigir no Teatro de Marionetas do Porto. São portanto escritas com algumas motivações fundamentais. A ideia nasce como é óbvio ligada ao desejo de fazer um espectáculo. O que quer dizer que, a narrativa é objectivamente pensada para que possa ser encenada, e daqui extraio um pressuposto fundamental, para mim muito importante que é a questão da eficácia teatral» (Cardoso: s/d). Prossegue a sua reflexão, justificando que «o texto teatral se encontra no mesmo nível dos outros signos que constituem a comunicação teatral, ou seja, o texto tem que ser entendido tão necessário como a cenografia, os sons, as vozes, as luzes, as cores, o movimento dos actores... Eis porque, como criador teatral, gosto de conceber a escrita a par da construção do espectáculo» (idem).

Dos trinta e dois capítulos que construíram a história do Teatro de Marionetas do Porto, seleccionámos, como objecto de estudo, os seis espectáculos de preferencial recepção

infanto-juvenil, da autoria de João Paulo Seara Cardoso, e que, posteriormente, deram origem a edição em livro, inseridos na colecção «O Sol e a Lua» da Editora Campo das Letras: *Polegarzinho* (2002), *Óscar* (2003), *História da Praia Grande* (2003), *A Cor do Céu* (2005), *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008) e *Bichos do Bosque* (2008).



## CAPÍTULO II

No presente capítulo, procederemos à análise, formal e temática, dos referidos textos éditos de Seara Cardoso, entendendo a dramaturgia como detentora de autonomia textual, passível de leituras múltiplas e promotoras do desenvolvimento de diversificadas competências transversais, em especial no que concerne à leitura, à imaginação, ao senso crítico, à percepção e ao entendimento do mundo, abordando o texto dramático em conformidade quer com as propostas autorais, quer com as especificidades do público-alvo preferencial. Afinal, a criança e o teatro caminham, desde sempre, lado a lado, unidos pelas potencialidades criativas e inteligíveis comuns a ambos, contribuindo através do(s) seu(s) questionamento(s) incessável(eis) para um entendimento das realidades que circundam a existência.

O teatro nasce com o próprio ser humano, pelo menos enquanto manifestação paradramática: «a criança aprende a comunicar, a representar as suas emoções, a jogar ao faz-de-conta, imitando os outros e mesmo criando símbolos que lhe permitam visualizar ou mesmo representar [e compreender] a realidade» (Peixoto, 2006: 18). Ora, sendo a criança um ser humano, dotado de potencialidades criativas e inteligíveis, bem como um ser em desejável interacção social, encontra no teatro um veículo privilegiado para expressar e/ou entender «as suas dores, as suas fobias, as suas angústias, mas também as suas esperanças e convicções» (ibidem: 19).

É nesta linha de raciocínio que a obra de João Paulo Seara Cardoso encara a infância, e os seus textos dramáticos insistem na temática do apaziguamento face às inquietudes dos mais novos. Aliás, no seu ensaio intitulado *Pequeno organon do teatro para a infância*, o autor reconhece que teatro para a infância e para a idade adulta são diferentes: «Porque o teatro é uma ficção na qual o público encontra uma ressonância com as suas vidas, com as suas inquietações. Ora, as vidas das crianças são diferentes das nossas e as suas inquietações não são as mesmas que nós temos» (Cardoso, 2008b: 112).

## 1. Da Textualidade

Os textos que nos propomos analisar não apresentam, em alguns casos, a estrutura típica do texto dramático mas, pela presença do diálogo e pela prévia concretização cénica, mantêm afinidades com o modo dramático. Aliás, as peças em análise evidenciam a tendência do teatro contemporâneo para «ignora[r] os géneros. (...)». Podemos ver nesse facto a libertação do teatro que entende falar de tudo sem quaisquer peias, nos estilos que considera adequados (...). Mas podemos também desocultar um estado de inquietação, uma indeterminação da sua natureza, como se o género teatral, cada vez menos específico, passasse a abrigar todos os textos passados pelo palco» (Ryngaert, 1992: 21).

O vocábulo drama provém do étimo grego *drâma* e designa «acção», sendo equivalente ao termo latino *atio/ationis* que designa «acção, movimento e desenvolvimento contínuo». O texto dramático resulta da interligação de dois textos: o principal – texto das réplicas (diálogos, monólogos, apartes e solilóquios) – e o secundário (texto das didascálias: indicações e orientações cénicas). O carácter dual do texto dramático pressupõe, tradicionalmente, que a sua criação vise a representação teatral, embora se possa concretizar, na sua essência literária, apenas no acto de leitura<sup>31</sup>.

O texto dramático é, geralmente, relegado para segundo plano, parecendo não existirem «hábitos de “ler teatro” (...) [e] a edição do texto dramático é ainda muito restrita, não constituindo uma “aposta” das casas editoras» (Bastos, 1999: 205). No entanto, em contexto escolar, o texto dramático constitui uma opção modal privilegiada para a aquisição do gosto e dos hábitos de leitura. Indissociável da potencial concretização teatral, pode também ser um auxiliar importante no desenvolvimento de todas as competências transversais<sup>32</sup> e, muito concretamente, no que se refere às da leitura e da escrita. Ora, apropriar-se da arte de escrever e de ler é, para o Homem, garantia de autonomia e de cidadania e, no início do século XXI, ser um leitor e/ou um escritor reflexivo e crítico afigura-se como uma mais-valia incontornável que viabiliza a formação de cidadãos na sua plenitude.

<sup>31</sup>Cf. As considerações de Jean-Pierre Ryngaert sobre a existência de textos dramáticos destinados em exclusivo ao acto de leitura, inseridos no subgénero «drama para ler», nomeadamente a propósito da peça *Spectacle dans un Fauteuil* (1832) de Musset (Ryngaert, 1992: 30-36).

<sup>32</sup>Cf. «Conhecer as convenções e as regras da linguagem dramática e teatral habilita os alunos a criar formas que tornam mais concretas as suas ideias e sentimentos, consolidando assim o conhecimento de si, dos outros e do mundo.» (Orientações Curriculares para a disciplina opcional de Oficina de Teatro, emanadas pelo Departamento do Ensino Básico do *Ministério da Educação*, p. 3).

O texto dramático parece, efectivamente, relegado para uma abordagem exclusiva por parte de profissionais de teatro, não sendo pensado como material didáctico nem para a formação literária, nem como ferramenta de leitura dos discentes, excepção feita à leitura e análise das obras canonizadas propostas pelos *curricula*. Ora, sendo pouco usual o contacto com o texto dramático, os pequenos leitores tendem a desenvolver, perante a sua leitura, sentimentos de estranheza que a tornam, naturalmente, difícil. No entanto, o texto dramático constitui um privilegiado elemento paradidáctico, na medida em que potencia a imaginação, não no sentido restrito da fantasia mas como faculdade de supor, de presumir. Enquanto proposta de acção e carecendo de simplicidade, exige, primordialmente, atenção, observação, meditação e reflexão, devendo o leitor tomar sempre consciência do compromisso lúdico que lhe é exigido, sem o «auxílio» explícito do narrador, quando é impelido a construir um mundo e o seu movimento, a formular aspectos psicológicos da palavra escrita onde perpassam tonalidades de sentimentos, de acções, de tempo e de espaço. Cabe ao leitor descobrir e desvelar todas as linguagens contidas no texto dramático, o que lhe permite a visualização, no seu imaginário, de um espectáculo completo, de acordo com uma proposta de encenação pessoal e única. Este tipo de leitura desenvolverá a criatividade, a flexibilidade e o sentido crítico, desejando que o leitor activo dialogue com o texto, de modo a que a leitura, efectiva e afectivamente, interfira na sua vida.

João Paulo Seara Cardoso acompanha outros escritores portugueses de literatura infanto-juvenil<sup>33</sup> que têm vindo a combater a tendência de falta de hábitos de leitura do texto dramático e a superar a lacuna na sua publicação, editando os textos a partir dos quais ou com os quais concretizou alguns dos seus espectáculos para o Teatro de Marionetas do Porto.

A escrita dramaturgica deste autor poderá ser inserida na linhagem e no conceito do «teatro pós-dramático», na medida em que promove um *crossover* de linguagens, através da incorporação de expressões diversificadas que dialogam entre si, e da persistência na transgressão das categorias puristas de outrora porque, acima de tudo, o acto teatral não se realiza somente através do texto verbal mas, na sua perspectiva autoral, como já o

---

<sup>33</sup>Destaquem-se, entre os autores mais recentes, os nomes de Manuel António Pina e António Torrado que, similarmente ao autor em estudo, desempenham a função de dramaturgos residentes para companhias de teatro destinado, total ou parcialmente, a um público infanto-juvenil (*Companhia Pé de Vento* e *Comuna-Teatro de Pesquisa*, respectivamente).

referimos no capítulo anterior, se constitui como um texto heterogéneo onde a palavra é apenas uma das componentes – um texto que reflecte constantemente sobre a sua natureza de linguagem em construção.

## 1.1 – Idiossincrasias Formais

Seara Cardoso aposta na contaminação genológica, promovendo a convivialidade de fragmentos narrativos, descritivos, dramáticos, diarísticos, epistolares, publicitários ou líricos, de resto, compagináveis com a era da hipertextualidade.

As fases de ideação, de organização e de enunciação dos textos dramáticos, assinados por este autor, denunciam pressupostos inerentes a uma «escrita funcional», resultante da prévia eficácia cénica, isentos, sob a perspectiva formal, de convencionalidade. *Bichos do Bosque* (2008), por exemplo, apresenta, em jeito de didascálias, passos narrativos «para que a sua leitura às crianças ou por crianças resulte mais compreensível do ponto de vista da descrição de personagens, lugares e acção», como se explica no prefácio da obra, assinado pelo seu autor.

Exceptuando o livro *História da Praia Grande* (2003), os outros cinco<sup>34</sup> inserem, na primeira página, a informação paratextual relativa ao espectáculo – data de estreia e respectiva ficha técnica – que esteve na origem da edição dos textos. *Bichos do Bosque* (2008) inclui uma lista de personagens e *Óscar* (2003) acrescenta didascálias iniciais relativas às personagens, aos cenários, às estações, às sensações e às canções, com destaque para a expressão «etc.» que, sugestivamente, predispõe o leitor a deparar-se com a diversidade. Quatro dos seis livros apresentam dedicatórias aos familiares do escritor e do ilustrador, «a todas as meninas e meninos que têm crescido com os nossos espectáculos» (*A Cor do Céu* – 2005) e à paz (*História da Praia Grande* – 2003)<sup>35</sup>.

Tendo como ponto de partida a mancha tipográfica das seis obras em estudo, de imediato, ser-nos-á permitido sistematizar alguns aspectos relevantes: as fábulas dramáticas são extensas, subdivididas em microepisódios ou capítulos; o recurso a textos em verso é frequente; o número de personagens é elevado; a presença de narrador (ou narradores) é comum e, por vezes, assume-se como personagem; os quadros ou capítulos apresentados são, na sua grande maioria, subintitulados ou numerados; a frase de tipo interrogativo é, incontestavelmente, predominante; as canções são frequentes e intervalam os diferentes episódios; as letras maiúsculas e a pontuação constituem expressivos indícios

<sup>34</sup>*Polegarzinho* (2002), *Óscar* (2003), *A Cor do Céu* (2005), *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008) e *Bichos do Bosque* (2008).

<sup>35</sup>Na última página, *Polegarzinho* (2002), *Óscar* (2003) e *A Cor do Céu* (2005) disponibilizam ainda o índice. *História da Praia Grande* (2003), *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008) e *Bichos do Bosque* (2008) não são paginados.

da intencionalidade comunicativa do autor; são perceptíveis modelos de construção dramaturgica semelhantes, numa dinâmica de intra e/ou intertextualidade.

As peças *Polegarzinho* (2002), *Óscar* (2003) e *Bichos do Bosque* (2008) apresentam uma estrutura mais convencional – texto secundário e texto das réplicas com prévio destaque gráfico do nome das personagens. *Óscar* (2003) e *Bichos do Bosque* (2008) seguem, ainda, um similar modelo sequencial que assenta na alternância entre episódios e canções. *História da Praia Grande* (2003) é, assumidamente, um texto de contornos narrativos, sem didascálias e recorrendo ao diálogo como modalidade de discurso. *Polegarzinho* (2002) permite a comparticipação de diversos fragmentos narrativos no desenrolar da acção, como uma espécie de indicações cénicas alargadas, e encontra-se subdividido em episódios cujos títulos, complementos circunstanciais de lugar, constituem informantes espaciais. Em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), as réplicas são antecedidas por um símbolo icónico que substitui o habitual nome da personagem. O texto é construído como um questionário, em quadros maioritariamente intitutados, sendo as perguntas, sugestivamente, colocadas com caracteres de ingenuidade cor-de-rosa, o mesmo acontecendo relativamente a alguns fragmentos de devaneio descritivo ou narrativo. *A Cor do Céu* (2005) corporiza um exemplo claro de hibridez genológica, apresentando um elucidativo subtítulo remático<sup>36</sup> que aponta para o poema em prosa. Trata-se de uma antologia de composições dispersas, muitas em tom interrogativo, em verso e em prosa, algumas canções e exercícios de experimentalismo textual com inspiração, por exemplo, no haiku japonês<sup>37</sup>.

A escrita de João Paulo Seara Cardoso evidencia traços notórios da dramaturgia do fragmento que «correspond à une écriture éclatée, non totalisante, qui renonce à apporter un point de vue définitif sur le monde. Elle en présente plutôt la déconstruction, le jeu des facettes, le chantier et ses aspérités au détriment de l'achèvement lisse du "grand œuvre"» (Ryngaert, 2000: 176).

Tratando-se de obras ilustradas, a mensagem resulta da combinação de duas linguagens de representações distintas, a verbal e a pictórica, de onde se conclui que, entre ambas, se estabelece, necessariamente, uma interacção de significações. O resultado

<sup>36</sup>A *Cor do Céu* – poemas com história & histórias em poema.

<sup>37</sup>Sucintamente, o *haiku* define-se como uma composição de poesia breve que, quanto à forma, apresenta três versos curtos e, quanto ao conteúdo, expressa uma percepção sensorial, captando o instantâneo, numa permanente atitude de espanto perante o fenómeno da natureza.

consiste em arranjos composicionais de proximidade, de complementaridade, de cumplicidade e de multiplicação, reflexos mútuos dos respectivos signos, em que o texto icónico não possui uma função meramente aditiva, contribuindo para a expansão da dimensão plurissignificativa do texto literário.

Ana Margarida Ramos reforça o valor da componente visual e gráfica que, «nos últimos anos, [tem conhecido] um investimento significativo, por parte das editoras» (Ramos, 2007: 167), de modo a apresentar-se como «leitura complementar ou mesmo alternativa, preenchendo lacunas e sugerindo novos espaços em branco» (idem). Embora a análise a que procedemos contemple, primordialmente, o discurso literário, certamente não poderemos ignorar que a imagem funciona «ora como complemento, ora como amplificação, aprofundando e desenvolvendo o próprio texto e apontando outras (diferentes, novas) possibilidades de leitura» (idem, *ibidem*: 221), causando determinadas impressões e efeitos concretos no leitor, resultado da estreita cumplicidade entre as duas linguagens e que sublinha as singularidades da escrita do autor e as especificidades dos universos recriados. No caso em apreço, a ligação do ilustrador principal ao grupo teatral, responsável pela elaboração de marionetas e pela construção de cenários e figurinos, reforça a familiaridade e a cumplicidade existentes entre as mensagens verbal e pictórica.

Procedendo a uma leitura sumária do discurso imagético, consideramos paradigmáticas as ilustrações de *Óscar* (2003) que, na periferia das páginas, ridicularizam as personagens em situações «caricatas», sublinhando o *nonsense* do discurso verbal com recuperação, pormenorização e contextualização espacial dos elementos da narrativa. Em dupla página, a imagem introduz as estações do ano, antecedendo, no caso do Verão, do Outono e do Inverno, os poemas que lhes são alusivos. A fisionomia do herói constitui um reiterado centro de atenção, com particular reforço na expressividade do seu olhar perplexo. Em *Polegarzinho* (2002), o discurso visual alterna a apresentação de grandes planos e visões panorâmicas, dando conta dos principais momentos da intriga. No início de cada capítulo, o ilustrador insere um fragmento que funciona como uma espécie de genérico, numa linguagem estética informatizada<sup>38</sup> que evidencia aproximações ao universo da fotografia e que procura acentuar a importância da pequenez física do herói em

---

<sup>38</sup> Júlio Vanzeler experimenta e explora as numerosas possibilidades da ilustração digital, conferindo-lhe um traço pessoal de qualidades híbridas que, no caso, acentuam a fragilidade física da personagem. Acreditamos que a literatura infanto-juvenil beneficia muito do contributo que a informática tem prestado para redimensionar/enriquecer as componentes técnicas e artísticas da ilustração. O computador, como instrumento complementar da criação, coloca à disposição do artista uma «paleta» inesgotável de recursos.

contraste com a grandiosa dimensão do universo irreal e maravilhoso onde decorre a sua aventura. Em *Bichos do Bosque* (2008), a densidade da vegetação e da vida em comunhão com a natureza, traduzem-se na opção cromática de gradativos tons de verde, castanho e azul e na sugestão de luminosidade da qual resulta a diferenciação dia/noite. *História da Praia Grande* (2003) recorre à agressividade das cores muito vivas (laranja, rosa), ou ao triste e desolador trio cromático preto/branco e cinzento e aos ícones da banda desenhada para reforçar emoções intensas como o ódio ou a alegria. *A Cor do Céu* (2005) privilegia uma diversificada paleta de cores ecléticas de visualismo poético e indiciador de ingenuidade para acompanhar figuras desrealizantes como um hipopótamo voador ou o bicho-papão. Em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), o discurso pictórico, essencial à identificação das personagens, é muito expressivo e policromático, com nítidas aproximações ao desenho infantil e ao universo virtual.

Nas seis peças em estudo, o discurso pictórico, da responsabilidade de dois ilustradores<sup>39</sup>, dispensa a convencionalidade e evidencia a tendência para a miscigenação técnica e expressiva, quer pelo recurso às novas tecnologias, quer pela convivialidade plástica inter-discursiva (fotografia, *cartoon*, banda desenhada), quer ainda pela complementaridade e possibilidades de expansão que imprime à mensagem verbal com a qual mantém inextrincável cumplicidade.

Os textos integram numerosas composições em verso, frequentemente subintituladas como canções, de métrica e de rimas irregulares, pelo que se reconhece uma aproximação às rimas infantis de tradição oral, nomeadamente às parlendas<sup>40</sup> lengalengas<sup>41</sup> e aos trava-línguas<sup>42</sup>, podendo afirmar-se que, na maioria dos casos, apresentam cumulativamente algumas das características desses três géneros rimáticos de origem popular, quer pelo *nonsense*, quer pelo encadeamento de repetições paralelísticas, ora de expressões e de palavras, ora de sons rimados, conforme se transcreve nos exemplos em nota de rodapé, entre muitos outros possíveis.

<sup>39</sup>Júlio Vanzeler assina as ilustrações das obras: *Polegarzinho* (2002), *Óscar* (2003), *A Cor do Céu* (2005) e *Bichos do Bosque* (2008). Renato Seixas é responsável pelo discurso imagético de *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008). As ilustrações de *História da Praia Grande* (2003) resultam da co-autoria dos dois artistas.

<sup>40</sup>Cf. «A / Mapituxilicacá / E / Mapituxiliquequé / I / Mapituxiliquiqui / O / Mapituxilicocó / U / Mapituxilicucu!» (Cardoso, 2008: 29).

<sup>41</sup>Cf. «Um pé é que né, né, né! /Um anão é que é não, não, não!» (Cardoso, 2005: 45); «Uma rã é que nã, nã, nã! /Um pião é que não, não, não!» (idem).

<sup>42</sup>Cf. «Piquenique piquenique/sol a pique» (Cardoso, 2003: 31).



Sobre poemas deste género, José António Gomes afirma, no seu estudo *A Poesia na Literatura para a Infância*, «Neles reencontramos características a que as rimas infantis nos habituaram: a reinvenção verbal, as repetições de fonemas ou de combinações fonemáticas idênticas e a criação de efeitos onomatopaicos, aspectos particularmente apelativos para a criança, já que lhe permitem familiarizar-se, de uma forma lúdica, com ritmos, palavras ou movimentos simples. São poemas cuja "evidência sonora" se sobrepõe claramente ao plano da significação, provocando, assim, aparentes faltas de lógica. Estas produzem, por vezes, efeitos cómicos que permitem a libertação de tensões inconscientes» (Gomes, 1993: 45). Ora, as composições em verso dos livros de Seara Cardoso (aliás, à semelhança do que se deixa transparecer na vivacidade dos diálogos) reúnem todos estes «ingredientes».

Na expressividade formal, o escritor afasta-se intencionalmente do lugar-comum e do estereótipo, explorando as propriedades rítmicas e sonoras da língua, bem como as suas potencialidades lúdicas, paródicas, plásticas e sensoriais. Assim, a musicalidade da língua advém da multiplicidade de repetições: «dois bois não se deixam para depois / pois, pois, pois, pois» (Cardoso, 2002: 19); de rimas: «logo de manhã / encontro uma avelã» (Cardoso, 2008a: 19); de onomatopeias: «Tchh tchh tchh / raios de sol / ufa ufa ufa / bufa bufa bufa» (Cardoso, 2003: 31) e de neologismos: «Os passarinhos passarinhão, as formigas formiguinhão, as lagartas lagarteiam, as minhocas minhoqueiam, os pintainhos pintainhão» (idem, ibidem: 11).

A linguagem e a estilística searacardosianas exploram a invulgaridade sonora, o ludismo verbal e gramatical, trabalhando a língua como matéria-prima, em torno de inúmeros aspectos, dos quais se destacam e enumeram alguns exemplos processuais:

- a literalidade das expressões contemporâneas utilizadas pelos mais pequenos: «grande seca» (Cardoso, 2008a: 7), «estou tramado» (idem, ibidem: 36), «estou mesmo feito ao bife» (idem), «estou frito» (idem), «bazar daqui» (idem, ibidem: 50), «zarpar / daqui para fora» (idem, ibidem: 52), «o bosque é fixe» (idem), «Que grande galo!» (Cardoso, 2005: 48), «passo-me dos carretos» (idem, ibidem: 20);

- a literalidade de provérbios e expressões idiomáticas: «É sempre bom bater a asa por uma boa casa... Digo, por uma boa causa» (Cardoso, 2008a: 11), «As maçãs não são peras doces» (Cardoso, 2003: 41), «Com mil troncos!» (Cardoso 2008a: 15), «se me chega a mostarda ao nariz» (Cardoso, 2005: 20);

- as intersecções improváveis e inusitadas de vocábulos e ideias – «mil folhas [do Outono] no chão» com «bolas de Berlim no jardim» (Cardoso, 2003: 39);
- a agramaticalidade por justaposição e por aglutinação: «A-Árvore-Que-Só-Dá-Frutos-Amanhã» (idem, ibidem: 25), «É um porco-satélite!» (idem, ibidem: 35), «dum lado prò outro» (idem, ibidem: 27);
- a inserção de palavras «apoéticas»: «Será um ovni pintado? / Um kinder de chocolate? / Um balão, um kitekate?» (idem, ibidem: 19);
- a polissemia: o crocodilo que «vai de vela» (Cardoso, 2008a: 49), partindo num barco à vela, «Fizeste-me um grande galo na cabeça! – disse o galo irritado» (Cardoso, 2005: 48);
- a paronímia: «Olá menino. Os meus “comprimentos”» (Cardoso, 2008: 31);
- a homonímia e a homofonia: «Indo eu de mar em mar / A navegar / Ora poça, poça, poça! / Logo havia de encalhar / Que azar! / Numa poça, poça, poça!» (Cardoso, 2003: 57);
- o equívoco: «Seja o que for a “coisa”, fantasma, monstro, gambozino, etc.» (Cardoso, 2008a: 23);
- a onnipresença da rima e da onomatopeia: «Muito prazer, sou o Meteorológico. Lógico!» (Cardoso, 2008: 11), «Três gafanhotos se fugirem são marotos / Cruáaa, cruáaa, cruáaa, cruáaa» (Cardoso, 2002: 19);
- a construção polissindética: «e nas virilhas das conquilhas / e nos calções dos mexilhões» (Cardoso, 2005: 30);
- o recurso à expressividade de estrangeirismos: «os “brains” como dizem na América» (idem, ibidem: 20), «dolce fare niente» (Cardoso, 2008a: 7);
- a expressividade do uso de maiúsculas, de aspas e de itálico: «Não só os conheciam como os ODIAVAM!» (Cardoso, 2003a: 9); «“Pelecanus crispus”» (idem, ibidem: 13); «No *Livro dos Anões*» (Cardoso, 2008a: 44).

Todos os processos enumerados, sem qualquer pretensão exaustiva, promovem a comicidade e a fruição estética da linguagem que se assume como «um espaço quase laboratorial de experiências, no qual se joga com as possibilidades de transgressão das próprias estruturas regulamentares da língua» (Vasconcelos, 1998: 48).

Tendo em conta o fascínio da criança pelo jogo poético, pelo ritmo e pelos sentidos aparentemente desprovidos de lógica, os textos em análise inserem-se ainda no conceito e

nos preceitos do *nonsense*. De matriz anglo-saxónica, associado ao século XIX e, incontornavelmente, à obra literária de Lewis Carroll, destinada ao público infanto-juvenil, o discurso do *nonsense* caracteriza-se por ser um «misto de riso e sarcasmo (...) corresponde[ndo] muitas vezes às expectativas que normalmente acompanham uma obra dirigida para crianças. Fazendo uso de técnicas de construção linguística e sintáctica muito análogas às que subjazem à lógica da mente e dos jogos infantis (...) não é, todavia, um livro didáctico, moralizante, que investe na edificação das crianças, mas que se preocupa antes em deslizar na mesma rota de interesses dos mais pequenos, na descoberta do prazer que a fantasia sempre alberga» (Vasconcelos, s/d: 33-34). «Como todo o jogo, a construção *nonsense* é um elaborado xadrez de possibilidades dentro dos complexos sistemas da língua e da lógica» (idem, ibidem: 36). Deste modo, o autor rejeita ou distorce o universo credível das referências comuns, preterindo o discurso didáctico em favor da fantasia ilógica e irracional, numa insolúvel cumplicidade entre a ficção e o real, como se observará, por exemplo, na peça *Óscar* (2003), onde se pretextualiza uma visão fantasista do mundo sob enquadramento onírico. Embora «o discurso *nonsense* não se esgote nem se confunda com o discurso do humor, o facto é que ambos se intersectam e detêm cumplicidades mútuas» (idem, ibidem: 39), pelo que a renovação e a (re)invenção lexicais e fonéticas, propostas pelo autor, conferem diversificados efeitos de musicalidade e de comicidade, através da junção de significantes e significados oriundos de contextos improváveis ou mesmo inconciliáveis.

Fonte inesgotável de revisitação, de reciclagem, de transformação e de actualização por parte de diversos autores, o conto tradicional parece ser utilizado por Seara Cardoso para enfatizar as suas potencialidades recreativas, imprimindo-lhes matizes de vivacidade no dialogismo, de dinamismo na construção da intriga e de contemporaneidade cosmopolita pela sistemática pesquisa e hibridez das múltiplas versões. Sobre esta questão e, aludindo à intriga da peça *Polegarzinho* (2002), o dramaturgo elucida: «conhecia-a através de uma versão portuguesa de António Manuel Couto Viana, intitulada “João Polegar” (...) existiam inúmeras versões do mesmo. Todos os grandes autores clássicos de contos, Jacobs, Perrault, Grimm e Andersen, tinham escrito as suas versões (...) existiam ainda diversas versões aculturadas: Tom Thumb, na Inglaterra, Tom Poucet, em França, João Polegar, em Portugal, Pequeno Pêssego, no Japão, e muitas outras. Todas muito diferentes. Mas iguais, no essencial. (...) A dramaturgia consistiu em proceder à montagem

de uma série de episódios retirados das diversas versões conhecidas (...). A história que daqui resulta eu diria que não é nova mas que, pelo menos é pessoal e adaptada a necessidades teatrais concretas. (...) da versão francesa, que pode transmitir às crianças uma ideia mítica do tempo passado: “Há muito, muito tempo, no tempo do reinado do Rei Artur...” (...). O nosso herói nasce de uma flor, como em Andersen (...) o encontro com os ladrões e com a vaca, provém do conto dos irmãos Grimm, a queda na massa do bolo (a fazer lembrar o João Ratão), as passagens em que Polegarzinho é engolido, primeiro por uma vaca, depois por um peixe, bem como a cena no castelo do Rei, são inspirados no nosso João Polegar, o episódio das Ratas é uma ideia de Andersen. Algumas cenas foram criadas de novo, de modo a dar uma sequência verosímil a esta montagem, nomeadamente o encontro com o gato que nos leva ao cume dramático, no qual o Polegarzinho enfrenta o Gigante, desfecho semelhante à História do Gato das Botas» (Cardoso, s/d: 7-8).

O dramaturgo recorre, com frequência, ao tom coloquial e promotor de cumplicidade com o público, o que se consubstancia em apartes explicativos e/ou participativos: «está no banho» (Cardoso, 2008a: 3), «Isto está controlado» (idem, ibidem: 44). Na obra *O Senhor...* (2008), a narrativa encerra, precisamente, com uma pergunta coloquial que implica a concordância da assistência, leia-se, do público: «interrogou-se, olhando a numerosa assistência. E todos concordaram, abanando a cabeça» (Cardoso, 2008c: 30). Por outro lado, o iterativo recurso à frase interrogativa e às reticências parece indiciador da mesma cumplicidade, tendo em conta a curiosidade e as dúvidas que caracterizam a idade do público a que os textos, preferencialmente, se destinam.

A mancha tipográfica de *Bichos do Bosque* (2008) denuncia a influência exercida pelos textos do escritor A. A. Milne<sup>43</sup>, uma das assumidas preferências intertextuais de Seara Cardoso que decalca e actualiza a utilização expressiva de letras maiúsculas, em tom gradativo, e de siglas – «Animal Entalado? Um Animal em Dificuldade? Um Animal em Imobilidade Total?» (Cardoso, 2008a: 35) / «PVC (Problema Verdadeiramente Complicado)» (idem, ibidem: 55) –, bem como a alusão matemática/desportiva relativamente às conclusões vitoriosas «Bichos do Bosque – I, Anão Pereira – 0» (idem, ibidem: 47).

O autor joga e multiplica a faceta *nonsensical* da ficção onírica, reitera a tradição imiscuindo-a de inovação, confronta dicotomias como bem/mal e ser/parecer,

<sup>43</sup>Cf. «as duas obras que considero como as referências fundamentais da literatura para a infância do século vinte: Alice no País das Maravilhas e Winnie the Pooh» (Cardoso, s/d: 2).

questiona as regras da aceitabilidade e da razoabilidade, sempre sob a premissa discursiva do lúdico, do humorístico e do paródico, tangenciais, por vezes, ao absurdo, e evidenciando alguns dos traços mais recorrentes da actual escrita dramática para a infância.

Como vimos, na sua obra, predominam, entre outros, os seguintes aspectos: «diálogo ágil (...) linguagem predominantemente coloquial, com recurso à desconstrução de lugares-comuns. (...) transgressão verbal (...) jogos de palavras (...) criatividade verbal que resulta da exploração das potencialidades lúdicas da língua (...) discurso versificado (...) segmentos cantados» (Silva, 2007: 219-220).

## 1.2 – Idiossincrasias temáticas

«O livro não é só um volume de papel, mais ou menos atraente, (...) tem sempre a vida de quem o escreveu  
somada à vida de quem o lê»

José Jorge Letria in *Fazer Leitores... E Escritores*

O acto de leitura, de interpretação e de análise de uma obra depende sempre de numerosos factores, nomeadamente o estado de espírito e a mundividência de quem lê, de onde se infere que «não há uma leitura de um texto, mas várias, tantas quantas, não só o número de leitores, como os momentos de leitura» (Moreira, 2006: 403). Neste sentido, apresentamos uma possibilidade de leitura interpretativa que contempla também o facto de a escrita, no seu âmago, reflectir as preocupações do tempo em que o autor vive e, por conseguinte, as inquietações do próprio autor, ou seja, os fantasmas temáticos omnipresentes que melhor espelham as suas obsessões expressivas e criativas.

Com efeito, Seara Cardoso, também no caso do texto infanto-juvenil, revela particular interesse pela vida de todos os dias como *leitmotiv* de criações textuais e teatrais dedicadas ao quotidiano «traditionnellement exclu de la scène pour cause de banalité ou d’insignifiance» (Ryngaert, 2000: 178). Inserido na sua época, o autor deixa transparecer preocupações com as questões que afectam e caracterizam a sociedade e o *modus vivendi* da contemporaneidade: as relações interpessoais, os afectos, a convivência, as etapas da vida, as diversidades, as capacidades e as limitações do Eu e do Outro, a tolerância, a cooperação, a entreaajuda, a urbanidade, a paz.

Em suma, são laivos de perspectivação social, cultural, política, económica ou ambiental que promovem a tomada de consciência, por parte do leitor/público, das questões do quotidiano: «A literatura de potencial recepção infantil, porque não é inocente, mas sim fruto de um autor, de uma época, de uma sociedade, encerra uma responsabilidade formativa, ao nível literário e estético, mas igualmente ao nível social e ético» (Balça, 2008: 31). Assim, «A literatura infantil é (...) não só um veículo de convenções literárias, mas também de paradigmas e de comportamentos vigentes e considerados adequados pela sociedade em geral» (idem, ibidem: 25).

### 1.2.1 – Biodiversidade

As personagens animais e as ambiências paisagísticas – em contexto rural ou em contexto urbano – povoam os textos deste autor. Trata-se de uma visão apologética da biodiversidade (animal, vegetal, meteorológica, humana – física e temperamental), não em sentido estritamente biológico, mas extensivo à diversidade cultural e ao multiculturalismo, noções pelas quais perpassa a defesa de valores interculturais promotores de efectiva (com)vivência.

Tendo em conta que o imaginário infantil integra harmoniosamente todos os elementos que compõem o universo (animais, plantas, objectos<sup>44</sup>), personificando-os para os poder inserir nas suas brincadeiras, num mundo onde tudo é possível, a biodiversidade, nas peças deste autor, constitui uma extensa alegoria da plurifacetada natureza humana, colocando em cena seres que dão corpo e voz às múltiplas virtudes e aos numerosos comportamentos questionáveis e/ou censuráveis dos seres humanos, detentores de grande complexidade e de incontornáveis imperfeições.

Em *História da Praia Grande* (2003)<sup>45</sup>, Pinguins e Pelicanos ilustram, quer como personagens individualizadas, quer como personagens colectivas, os diferentes tipos humanos, as especificidades das raças, dos povos e das culturas, bem como a ambivalência que decorre do recurso ao senso comum quando servido pelo preconceito. Na verdade, «tanto pinguins como pelicanos têm as suas manias» (Cardoso, 2003a: 6): os Pelicanos são pouco faladores, grandes apreciadores do sossegado ritmo das suas tarefas do dia-a-dia, um pouco altivos, indolentes, enquanto os Pinguins são um povo muito barulhento, são animais verdadeiramente tagarelas e despreocupados com o tempo. Díspares no temperamento e no aspecto físico, assemelham-se, contudo, na forma preconceituosa como percebem o Outro. Perante laços emocionais emergentes (a amizade, entre o Pelicano Gabriel e o Pinguim Matias; e o amor, entre Gabriel e uma andorinha-do-mar, Lia), as duas comunidades evidenciam traços extremos de conservadorismo e de intolerância, quer nos comentários quer nas hiperbólicas demonstrações de indignação que, de sarcasmo em riste,

<sup>44</sup>De acordo com Ana Margarida Ramos «É comumente aceite a ideia de que os animais são um campo de interesse para a criança desde muito pequena, constituindo-se como bestiários afectivos que ela reconhece nos textos literários» (Ramos, 2005: 190).

<sup>45</sup>A gravação em DVD do espectáculo, que deu origem à edição deste texto, é proposta pela Porto Editora Multimédia como recurso para motivação em sala de aula, dirigida a alunos do 5º ano de escolaridade, inserida na colecção «Aborda Temas de Interesse Curricular».

o narrador acentua: «na sua voz esganiçada, (...) muito zelosa dos bons costumes»; «minha Nossa Senhora das Gaivotas, eu quero morrer antes! – comentou desesperada outra Pelicana, que dava aulas de Religião e Moral»; «um coro de grasnadas indignações»; «desmaiando logo»; «com os olhos revirados»; «gravíssimo conflito de classes»; «uma aberração da natural ordem» (idem, ibidem: 11-13).

A aceção de biodiversidade, enquanto integradora de valores consensual e universalmente respeitados, é literal na peça *Bichos do Bosque* (2008) que, metaforicamente, representa um mundo idealizado como uma espécie de «condomínio», onde todas as personagens – com características extremamente diversificadas e, potencialmente, antagónicas – coabitam, convivem harmoniosamente e se entreadjudam, numa inequívoca alusão ao respeito mútuo e à aceitação da diferença. A ilustração da capa do livro indicia serenidade e cordialidade: as tonalidades cromáticas simbolizam o ar puro; a ponte sugere a comunicação e a união; a água, a possibilidade de encontro e de viagem; a casa, o aconchego e a segurança; e o sorriso do protagonista, a afabilidade. Tudo num mundo redondo e perfeito<sup>46</sup>. Este bosque apela à memória de todos os bosques que povoam os contos infantis, reinventando e convertendo a coabitação das diversificadas espécies em metáfora da sociabilização que pressupõe, idealmente, o estabelecimento de relações de simbiose.

Todas as personagens de *Bichos do Bosque* (2008) são intrinsecamente importantes, desempenhando, cada uma, o seu papel funcional na manutenção do equilíbrio do «ecossistema», na promoção da felicidade e do bem-estar da comunidade. A *Balada dos Bichos do Bosque* antecede a fábula dramática e confirma a tranquilidade da ilustração em dupla página. O *Bosque* é habitado por *Bichos* «como nós (...) têm idade, têm coração, / sentem saudade, têm memória; / são personagens de uma história / parecida com a vida (Cardoso, 2008a: 1), numa ampla referência à heterogeneidade de espécies que inclui um inusitado crocodilo «deslocalizado» (idem, ibidem: 50).

A peça é constituída por quatro episódios que abordam as temáticas do diálogo, do encontro, da tolerância, do respeito mútuo e da entreadjudam, numa dinâmica de aceitação pluralista, fazendo referência quer à existência de diferentes animais, uns mais conhecidos,

---

<sup>46</sup>Saliente-se que, na biologia, a biodiversidade não se refere apenas à variedade das espécies mas inclui referências ao modo como estas se organizam, interagem, evoluem e se adaptam.



outros mais exóticos, quer aos seus hábitos, gostos e preferências, modos de sobrevivência e *habitats*<sup>47</sup>.

No primeiro episódio, o ser humano, também uma personagem «de uma história parecida com a vida» (idem, ibidem: 1), é inserido neste ambiente edénico, através da significativa contracenagem de actores que, em casa do Urso-Formigueiro, reiteram a existência de semelhanças entre animais e humanos. Os bichos vivem um momento de absoluta serenidade, empenhando-se no exercício do *dolce fare niente* que deverá ser aproveitado na sua plenitude, pois «A seguir vem sempre alguma coisa muito trabalhosa» (idem, ibidem: 8). No caso, o boato de uma ameaçadora inundação coloca todos os bichos em alvoroço, motivando uma imprescindível «RGA (Reunião Geral de Animais)» (idem, ibidem: 11), como sempre acontece em «Situações de Grande Aflição» (idem), para que se unam esforços e tomem medidas no sentido de superar uma iminente catástrofe. Na reunião, os animais desvelam temperamentos e comportamentos tipicamente «humanos»: confusão, pânico provocado pelo poder da sugestão e necessidade de culpabilizar e castigar alguém. O discurso do Bicho do Mato, não por misantropia mas por ser o Chefe de todos os Bichos, carece de utilidade, sobretudo porque o discurso político<sup>48</sup> é incapaz, por si só, de proporcionar a resolução de problemas. O final feliz acontece graças à lucidez do Castor Leonardo que, demonstrando a evidência factual, desfaz o mal-entendido.

No segundo quadro da peça, cria-se uma certa ambiência de romance policial para desvendar o misterioso desaparecimento das «Alfices de Crescimento» (idem, ibidem: 17) que o Grilo Gigante cultiva com grande dedicação e carinho pois, para os meninos pequeninos, tal como para os «grilinhos» (idem), crescerem e ficarem fortes, é preciso fazer uma alimentação saudável que, naturalmente, deve incluir vegetais. O Texugo Teixeira e o Castor Leonardo aliam-se ao Grilo Gigante, contribuindo para, durante a noite, empreender uma «caçadinha ao fantasma» (idem, ibidem: 20), seres que provocam um hiperbólico medo no Urso-Formigueiro, razão pela qual, desta vez, não poderá prestar o seu apoio. Leia-se que, por vezes, os adultos também revelam medos incompreensíveis e

<sup>47</sup>O pequeno leitor/espectador vai sendo informado, por exemplo, das preferências dietéticas das diferentes espécies: o urso-formigueiro alimenta-se de formigas, os esquilos gostam de avelãs, os grilos e as lagartas consomem vegetais, etc. Ao longo do texto, também se vai aludindo às especificidades fisionómicas e biológicas dos diversos animais: alguns hibernam, os crocodilos não sobrevivem num bosque, os caracóis movem-se com grande lentidão, etc.

<sup>48</sup>O mesmo olhar crítico sobre a ineficácia e a inutilidade dos discursos, em detrimento da acção, é demonstrado na fábula *História da Praia Grande* (2003), a propósito do lirismo (ainda que belo e apaziguador) das palavras do Pinguim Imperador.

incapacitantes, risíveis até para os mais novos. Ora, o misterioso fantasma poderia ser um «Monstro Perigoso Descomunal» (idem, ibidem: 23) ou um gambozino, certamente uma «Coisa Terrível e Ameaçadora» (idem, ibidem: 29) que, depois de várias peripécias, ao virar da página, se revela uma «Coisa Incrível e Encantadora» (idem), ironicamente de cor verde-alface, de vestido às pintas, de sorridente boca vermelha – uma simpática, vegetariana e inofensiva Lagartona. Depois de uma acalorada discussão e de ameaças de agressão, o Grilo Gigante e a Lagartona apercebem-se de que as alfaces são um gosto comum a partilhar e não um motivo de disputa, e chegam «à conclusão que podiam ser uma boa companhia um para o outro» (idem), sem ressentimentos.

No terceiro episódio, o elemento humano, de novo em cena, é corporizado nas personagens/actores que demonstram uma atitude de reverência perante a Natureza, numa entusiástica e sinestésica descrição: «Manhã cedinho / Frio, frio, frio / O sol coado (...) / Gotinhas de orvalho (...) O melro (...) / Cantou, cantou» (idem, ibidem: 31). O bonacheirão e faminto Urso-Formigueiro, enquanto caça formigas inteligentes que se refugiam nas propriedades privadas<sup>49</sup>, cai na armadilha do Anão Pereira «um tipo muito pequenino mas com grande má disposição. Um verdadeiro anão.» (idem, ibidem: 33), provando que os vilões não se definem pela proporcionalidade do seu tamanho, mas pela pequenez atitudinal de que são capazes. Talvez seja pertinente que o único vilão da peça seja um duende e não um animal. Neste quadro, estranhamente, inserido no idílico bosque, há referências à distração permanente dos habitantes citadinos que, sempre apressados, cumprimentam e trocam palavras de circunstância, sem se deterem para prestar verdadeira atenção e ajudar o Urso prisioneiro. Porém, depois de muitas peripécias e emoções, o Grande Urso é salvo do terrível castigo e o Anão Pereira fica atordoado e patético, vítima da sua própria armadilha, como convém que aconteça aos malvados. Os animais, unindo capacidades e esforços, conseguem levar a cabo uma «operação de resgate» (idem, ibidem: 42), proposta pelo Esquilo (de significante apelido Esperto)<sup>50</sup>, com estereotipada linguagem oriunda dos filmes de acção – *plano genial, central de alarme, armadilha*,

<sup>49</sup>Com a invasão e destruição do *habitat* de muitas espécies de animais selvagens, diversos estudos, divulgados em documentários televisivos, têm vindo a referir que assim se justifica a presença desses animais que procuram sobreviver e adaptar-se em meios inabituais, mais perto do Homem.

<sup>50</sup>Cf. «os nomes podem fornecer dados de vária ordem – psicológica, ideológica, temática, etc. – alimentando, ainda, em alguns casos, uma certa expectativa relativamente ao percurso das personagens» (Bastos, 2006: 293). O nome das personagens de João Paulo Seara Cardoso faz-se, frequentemente, acompanhar de um adjectivo qualificativo ou, noutros casos, de designações que rimam com o nome ou que se iniciam pela mesma letra: Vaca Radical, Pelicana Adriana, Joaquim Jardineiro, como exemplos.

*pára-quedas, salvamento* – cujo sucesso merece comemoração e festa, numa conclusão eufórica bem ao gosto infantil.

O último episódio, «O Crôco Vai de Vela», também é digno de um *happy end*, ao contrário do que a expressão idiomática do título possa sugerir. Efectivamente, o crocodilo, vítima de «Grande Depressão» (idem, ibidem: 50) por causa das incomensuráveis «Saudades de Casa» (idem), é um habitante «deslocalizado» no bosque e consegue, graças ao empenho e à genialidade dos seus amigos, partir de barco à vela, rumo ao Nilo, «a sua terra» (idem, ibidem: 64) ou, digamos, o seu rio natal. Todos os extraordinários bichos do bosque se empenham afincadamente na construção da referida embarcação, feita à medida de Crôco, um fantástico e divertido «OFNI (Objecto Flutuante Não Identificado)» (idem, ibidem: 54), assim designado pelo metódico e rigoroso Castor Leonardo que, qual engenheiro empreendedor, reúne todos os talentos dos restantes habitantes ao serviço da construção do arrojado meio de transporte. Desta forma, todos prestam o seu contributo para proporcionar felicidade ao deprimido crocodilo que, chegado ao seu destino, envia um postal aos amigos, agora feliz mas, obviamente, vítima de outras saudades, pois amigos como aqueles não se esquecem. No final da peça, os actores/personagens colocam inocentes questões que, para lá da reflexão sobre os múltiplos perigos inerentes a uma grande viagem, nos fazem, simbolicamente, ainda, reflectir sobre a responsabilidade que a intervenção do Homem poderá exercer sobre o «rumo» dos restantes seres vivos: «Será que a viagem correu bem, ou correu mal? / Será que o Crôco conseguiu chegar à sua terra natal? / O mar é muito perigoso. Há por lá tempestades e vendavais... / Tubarões gigantes e descomunais! / Será que resistiu o barquito? / Terá chegado ou não ao Egipto?» (idem, ibidem: 64) e a última imagem do livro, apaziguadora, é um expressivo postal ilustrado que inclui o selo, as pirâmides do Egipto e um descontraído e feliz crocodilo de óculos escuros e sorriso imenso.



*Bichos do Bosque*

*Bichos do Bosque* (2008) reverencia, assim, a natureza e a biodiversidade, nomeadamente a humana, à semelhança do género fabulístico, plasmada nas atitudes destes animais, com recurso ao cómico de linguagem<sup>51</sup>, de situação<sup>52</sup> e de personagem<sup>53</sup>.

«Incluindo igualmente textos poéticos, apresentados como canções, o livro aposta na sua oralização, para o qual contribuem também o dinamismo da acção, o humor, os jogos sonoros e as personagens animais, sempre do agrado do público infantil pela facilidade de identificação» (Gomes *et alii*, 2008: 53). Do mesmo modo, as ilustrações conferem identidade aos animais antropomorfizados, com afinidades aos afectivos brinquedos de peluche, que se movimentam sobre duas patas, se vestem como as pessoas, de acordo com a personalidade e/ou as circunstâncias: a indumentária sóbria, em tons terra, do Grande Urso, as práticas jardineiras do atarefado Castor, o feminino e encantador vestido da Lagartona, o fato remendado do avaro Anão Pereira, a informal T-shirt do desportivo Rato Ratolas e os descontraídos calções de praia em conjunto com os óculos de sol do Crocodilo Crôco no Egipto. Estes animais têm nome próprio e qualificativo, surgindo, aos olhos e aos ouvidos da criança, ainda mais humanizados.

As quatro histórias são passíveis de diferentes níveis de leitura, para que crianças e adultos fruam de um código duplo de cumplicidade. Destacamos, a título exemplificativo, duas subtilezas lúdicas dirigidas ao público adulto: «Gregório adormeceu a meio de uma ode à lua e numa árvore próxima o mocho piou três vezes em sinal de alívio» (Cardoso, 2008a: 23); «um crocodilo do Nilo que tinha vindo, por engano, para a Europa, num carregamento de malas de pele de crocodilo. (...) fizera de conta que era uma mala com patas» (idem, ibidem: 49).

Na peça *Óscar* (2003), reitera-se a reverência pela natureza, o respeito pela biodiversidade e a representação do mundo onírico, redondo e perfeito, quer nas ilustrações, quer no paralelismo de construção textual que tem como ponto de partida, precisamente, o cíclico retorno das quatro estações do ano. Acreditamos que a escolha do nome do protagonista, iniciada pela letra maiúscula *O*, não terá sido casual nem alheia a esta ideia de circularidade, aliás sempre implícita em todas as peças, sobretudo quando se

<sup>51</sup> Cf. «Socorro, socorro / estou mesmo feito ao bife / ai, ai, ai, ui, ui, ui, / chama um polícia ou um xerife.» (Cardoso, 2008a: 36).

<sup>52</sup> Cf. «o Texugo Teixeira estava tão sugestionado que, quando uma mosca lhe passou a zumbir próximo do ouvido, desatou a gritar...». (idem, ibidem: 12).

<sup>53</sup> Cf. «Grande Urso está na cama, escondido debaixo da almofada.». (idem, ibidem: 20).

aborda a temática da viagem<sup>54</sup>, neste caso, puramente imaginária. cremos, igualmente, que não será casual a proximidade sonora do nome do protagonista com a interjeição «oh», expressiva de perplexidade e de encantamento.

Na contracapa do livro, o texto icónico repete a representação de um planeta redondo, onde os tons verdes e azuis se conjugam, ilustrando a tranquilidade, de resto, enfatizada pela inclusão de simbólicas árvores de copa redonda, similares a arbustos de jardim e, de novo, a singeleza de uma casa que assegura o aconchego e o bem-estar do lar. As ilustrações de Júlio Vanzeler, aliás, evidenciam a coerência de um estilo próprio, completando e enriquecendo a narrativa, numa aproximação ao universo que o texto recria, e apontando, com frequência, para a promoção do humor associado a efeitos de cómico, «iluminando» o *nonsense* da acção: um porco que voa e fica preso na lua, uma galinha de patas para o ar, uma vaca que usa radicais botas vermelhas e está a chocar um ovo, um gigante de penteado «arborizado», uma aranha de guarda-chuva, entre outros exemplos. As ilustrações de Júlio Vanzeler acentuam, neste caso, a componente insólita e absurda das situações recriadas, num registo análogo ao da caricatura.

Esta peça é considerada «uma alegoria sobre o ciclo das estações e da Natureza, [onde] têm especial relevo os elementos sonoros, seja através das canções e poemas que integram o texto, seja pela recorrência de elementos rítmicos que caracterizam o discurso. A presença de rima, da estruturação versificada, das recorrências paralelísticas, dos jogos de sons e de palavras, muitas vezes ligados à promoção do humor através do *nonsense* e do cómico de linguagem, sublinham a importância de que se reveste a Palavra neste tipo de espectáculos teatrais. Óscar, o protagonista, é apenas um elemento de coesão de uma narrativa suportada também pela revisitação (às vezes de cunho parodístico) de elementos da tradição, como é o caso do gigante, promovendo o inesperado e a surpresa dos espectadores» (Gomes *et alii*, 2008: 53).

Óscar, protagonista na peça homónima, empreende uma fantástica viagem à interioridade, à imaginação, onde todos os devaneios são, efectivamente, possíveis, sem, contudo, perder o contacto com a realidade. No texto narrativo *Dás-me um Tesouro?*<sup>55</sup> (2008), Seara Cardoso explora igualmente a dimensão onírica e imaginativa da

<sup>54</sup>Aspecto que configura um *topos* homo-autoral, com recuperação e paráfrase de elementos textuais recorrentes na obra deste autor. A temática da viagem, real ou imaginária, constitui, efectivamente, uma recorrência textual, abordada, implícita ou explicitamente, nas seis obras em análise.

<sup>55</sup>A história conhece duas publicações pela Porto Editora: a primeira, ilustrada por Maria Antónia Pestana, em 1988 e, vinte anos mais tarde, a segunda edição conta com as ilustrações da autoria de Rui Guimarães.

personalidade da criança e, partindo de um pretexto do quotidiano associado aos elementos codificados da temática dos piratas, permite a Marianinha, a protagonista, descobrir o seu maior «tesouro»: a imaginação, capaz de a fazer ultrapassar os limites da realidade. A resposta ao título descortina a interioridade, consentânea com a percepção de que todas as capacidades se encontram no interior de cada ser, bastando que aceite a sua individualidade para que lhe sejam: «dadas oportunidades para “crescer”, para se “construir” de forma autónoma, regressando finalmente mais enriquecido a um espaço que reconhece como fundamental para a sua intersubjectividade» (Bastos, 2003: 12).

A viagem de Óscar realiza-se num espaço e num tempo verosímeis – o jardim, ao longo das quatro estações – e é mediada pela pergunta de dúvida constante que acompanha o insólito das situações criadas: «É possível?». Do mesmo modo, o texto icónico enfatiza a prevalência do contacto com a realidade. Observe-se a ilustração em dupla página relativa ao Verão (pp. 28-29), onde vemos um menino de olhos muito redondos, plenos de perplexidade, com os pés bem assentes no chão, no planeta Terra, mas com os braços esticados e tocando, com as mãos, o brilho e a intensidade do sol, símbolo das impossibilidades físicas que a imaginação ultrapassa e alcança – a realidade e o imaginário entrelaçados mas não diluídos, permitindo que o olhar de Óscar se mantenha nos limites da razoabilidade possível para poder apreciar e avaliar criticamente o grau de sem-sentido de todo o seu devaneio.



*Óscar*

Trata-se de uma fábula de fundo ecológico, cujo epicentro é o jardim, cenário mutável, em conformidade com as condições meteorológicas, onde Óscar, imaginária e ludicamente, se inter-relaciona com todos os seres vivos e objectos que compõem a

realidade quotidiana, revestida por contornos do humor e do puro delírio imaginativo e criativo, visando responder à constante e impaciente curiosidade da criança: «Tu dás de comer às flores? O que é que elas comem? E onde é que elas dormem? E o que é que elas vestem? E o que é...» (Cardoso, 2003: 23). A construção polissindética da citação ilustra e reforça a curiosidade e a sedenta busca de conhecimento da criança relativamente ao Outro, neste caso, o reino vegetal. A sabedoria das respostas do paciente Jardineiro Joaquim contempla ensinamentos nutricionais e de bem-estar – *comida sem sal, água mineral, sem gás* – e o desafio constante de gostar e querer *mudar de sítio*, numa metáfora abrangente de crescimento, de descoberta e de viagem, em contraposição à breve conversa anamnésica (quase um aparte) de Joaquim com a minhoca, diagnosticando-lhe meras *minhoquices*, queixumes insignificantes e sem fundamento.

O episódio «O Jardineiro Joaquim» constitui um incontestável traço idiossincrático, recuperado e parafraseado, posteriormente, em *A Cor do Céu* (2005), com o poema «Poeta Jardineiro», e em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), com o quadro «Uma Viagem de Balão e Um Jardim de Flores Mimadas».

No primeiro caso, o jardineiro nutre verdadeiro amor e oferece inesgotável dedicação ao jardim, considerando que as árvores «são como nós. (...) [e achando] que as plantas têm coração» (Cardoso, 2005: 34). A ilustração que acompanha o poema desvenda a identidade deste jardineiro, cuja fisionomia se aproxima à do escritor que, à noite, sem sono, escreve poesia nas pétalas da flor que o envolve e «abraça», inspirando-o para a criação de espectáculos cujos protagonistas são as flores, as árvores, as plantas.



*A Cor do Céu*

No segundo caso, em linguagem metateatral, as flores, mimadas, barulhentas e que «só dizem disparates» (Cardoso, 2008: 26) assemelham-se às crianças, ao público que assiste aos *miminhos* (diversão e apaziguamento) e aos *tabefes* (desafios e reflexões) propostos pelos espectáculos concebidos pelo Sr. Totó, o *director-geral* deste jardim que é o seu teatro.

Quando questionado, pelos narradores interactivos, sobre a pertença do «jardim» e do «céu», Óscar apresenta-os, significativamente, como oferta que pertence a todos: «Foi um bicho carpinteiro / Que conhece o mundo inteiro! (...) Foi uma estrela cadente / Que dá tudo a toda a gente» (Cardoso, 2003: 14). Leia-se, como mensagem subliminar, a ideia de que a natureza pertence a todos, devendo ser compartilhada a responsabilidade de zelar pela sua preservação.

O texto *Óscar* (2003) divide-se em quatro partes, correspondentes às quatro estações do ano, construído com base numa estrutura paralelística, com insistência nas onomatopeias, nas rimas, nas aliteraões, nas canções, nos jogos fonéticos e semânticos, na linguagem publicitária, nos neologismos verbais, no humor, no insólito, na associação de ideias e de situações improváveis<sup>56</sup>, na sinestesia e nas recorrências simbólicas do número sete. Os universos e as situações encontram, nas brincadeiras e no quotidiano dos pequenos leitores/espectadores, o ponto de partida para a sua recriação. Trata-se de uma escrita sensorial, com múltiplas sugestões que confluem na transmissão de ritmo, de dinamismo e de sensações: «O ritmo, a cor, a sonoridade, o cheiro, a musicalidade das palavras teria um valor pelo menos igual ao seu significado. O que resultou deste processo foi uma espécie de partitura de música e palavras...» (Cardoso: s/d: 4).

Para caracterizar a Primavera, o autor ilustra a inconstância dos elementos naturais – «nuvem sim nuvem não / sol assim sol não» (Cardoso, 2003: 9) – através da expressiva conjugação dos advérbios *sim*, *não*, *assim* e o nome *anão*. O trocadilho paronímico faz lembrar o título da peça *Anão Anão Assim Assim*, da autoria de Manuel António Pina, inserida na colectânea *O Inventão* (1987), onde o inusitado se perspectiva «desde o título, na medida em que estes dois nomes próprios [Anão Anão, Assim Assim] resultam do criativo jogo vocabular nascido da composição de vocábulos a partir dos advérbios de

<sup>56</sup>Recorrendo ao discurso do *nonsense*, o leitor encontra, no texto, casas que falam e com remelas nas janelas, uma laranjeira a pentear uma laranja, um pão a comer uma torrada, uma galinha a chocar uma bola de futebol, um porco que viaja até à lua, um herói que é comido por um gigante e se diverte no seu carrossel interior, etc.



negação e de afirmação e, ainda, da coexistência de duas palavras reiteradas pertencentes a universos semânticos distintos, uma associação que se situa aparentemente no plano da agramaticalidade» (Silva, 2007: 219). A Primavera contém igualmente «pozinhos de perlimpimpim» (Cardoso, 2003: 9), aludindo à magia do despertar da natureza, da fauna e da flora, concretizado em verbos de acção como *crescer, acordar, rir, correr e mexer*, extensivos ao despertar da imaginação do protagonista que se prontifica, primeiro duvidando da plausibilidade dos seus devaneios, mas depois, entusiasticamente, a personificar seres e objectos, processo marcado pelo ritmo da repetição da forma verbal *está*, à laia de refrão, permitindo a ludicidade e a dispersão, de imediata adesão infantil, desde o primeiro momento da manhã: o pequeno-almoço.

Numa abordagem livre de preconceitos, Seara Cardoso integra a vida de todos os dias, dotando o texto de diversas referências às marcas comerciais dos produtos que as crianças consomem – *Kinder, Chocapic, Nestum, Sucol, KitKat, Coca-Cola Light* – porque, na sua opinião, em «contexto poético as palavras podem ganhar novos sentidos e desvincularem-se do seu triste carácter (...). Como dizia Natália Correia, a poesia é para comer» (Cardoso, 2008b: 121). Assim, pela poetização do quotidiano, Seara Cardoso constitui um exemplo dos autores/encenadores «qui explorent artistiquement le rapport entre le théâtre et l'enfance, questionnent les frontières et inventent des croisements avec les autres arts dans une immense liberté créatrice» (Serres, 2008: 140).

O autor situa, com a imprecisão característica dos contos tradicionais, temporal e espacialmente a acção: «Hoje é o dia sete do oito do nove do dez e está uma bela manhã de sol no jardim da casa do Óscar» (Cardoso, 2003: 11), fazendo a apologia da serenidade e do equilíbrio proporcionados pela repetição e prevalência dos pequenos gestos da rotina. Porém, é «o canto do jardim», concretamente «ali», que origina a incursão pelo mundo do imaginário e da brincadeira, da evasão à rotina, através da enumeração de objectos e/ou actividades ao ar livre, representativos ou intrinsecamente associados às quatro estações do ano. Para a Primavera, «sete meninas a cantar» (idem, ibidem: 9), «sete campainhas a tocar» (idem, ibidem: 10); para o Verão, «sete chapéus-de-sol» (idem, ibidem: 31); para o Outono, «sete segredos guardados» (idem, ibidem: 39); e para o Inverno, «sete guarda-chuvas fechados» (idem, ibidem: 54). Em cada uma das quatro estações do ano, o jardim é o palco onde se concretizam as deambulações fantásticas do protagonista e que constituem episódios que remetem para os jogos pueris da infância: as escondidas e o equívoco

(Galinha Chocapic); o desejo de descoberta e de mobilidade (Porco Cambalhota); os empreendimentos secretos (Ouriço Ribeiro); o parque de diversões (Gigante); a tendência para o disparate (Vaca Radical). E, segundo o autor, «o final do espectáculo consiste num *flashback* evocativo de episódios da peça, evocativo também da passagem do tempo e do renascimento da natureza, que resulta numa espécie de lengalenga de apaziguamento que nos conduz ao verdadeiro final de qualquer peça de teatro: o escuro» (Cardoso: s/d: 5).

Tratando-se de uma antologia, dispersa, onírica e surreal, *A Cor do Céu* (2005) recupera e tematiza a biodiversidade, conferindo-lhe contornos mais próximos da poesia, numa tentativa de verdadeira experiência estética, de exploração encantatória da linguagem mais distanciada do quotidiano. Revisita-se a «idade dos porquês» e o mundo das lengalengas, das adivinhas, da anedota e da coloração imagética que os bestiários e os herbários propiciam. Nesta miscelânea que, segundo o dramaturgo, em entrevista ao jornal *Expresso* a 9 de Outubro de 2004, «não pretende ter princípio ou fim», a fauna e a flora contemplam os seres minúsculos (formigas, borboletas, minhocas, etc.) e os seres de maior porte (ursos, macacos, girafas, hipopótamos, etc.), nomeadamente um extenso ictuário (tubarão, sardinhas, carapau, lagostas, lavagante, marmotas, baleias, tainhas, conquilhas e mexilhões) patente no poema de rima inventiva «Cocó de Cão, Oh, Não!!!», cujo intuito primordial é o exercício da ironia crítica, face à levandade e à falta de civismo de alguns donos de cães que «poluem» as ruas da cidade.

Muitos dos títulos das composições textuais apresentam relevantes indícios que pelo recurso à adjectivação, à justaposição ou às expressões idiomáticas, desde logo, conferem atributos psicológicos, físicos ou sociais às personagens imaginárias: *Manhã Enganada*, *Girafa Histórica*, *Peixe Imóvel*, *Passarinhos Sozinhos*, *Minhoca Viúva*, *Urso Velhinho*; *Hipopótamo-Balão*, *Bicho-Carpinteiro*, *Macaco-Pinóquio*, *Bicho-Papão*; *Borboleta à Toa*. As ilustrações imprimem, em contraposição ao insólito surreal da mensagem textual e das características irrealistas das personagens, um cunho de veracidade e/ou de cientificidade, por vezes semelhante aos compêndios escolares ou enciclopédicos, inclusive com recurso à legenda e aos símbolos esquemáticos, o que impede a totalidade da alucinação e promove a manutenção do contacto com a realidade e a aprendizagem lúdica.

Em *Polegarzinho* (2002), a natureza e a biodiversidade não são descuradas, tematizadas sob a premissa do maravilhoso e do fantástico. Na sua demorada e inaugural viagem, Polegarzinho deparar-se-á com um bestiário maravilhoso ou até absurdo: uma

vaca que brinca ao faz-de-conta, imaginando-se um hipopótamo; um corvo míope, incoerente mas adjuvante; uma rata e uma ratinha carentes e casamenteiras; um entusiástico e cúmplice gato. Pelo caminho, Polegarzinho contacta com a biodiversidade, ilustrada e complementada pelo texto icónico, do prado, do céu, da floresta e das profundezas do rio: *erva verde, miosótis, campainhas, malmequeres, margaridas, árvores, plantas aquáticas, rãs, gafanhotos, minhocas, pôr-do-sol*.

Neste ponto da análise, salientamos que o percurso circular de Polegarzinho constitui «um elemento comum a diversos textos que abordam a questão da identidade ou da construção da subjectividade do indivíduo, [em que] (...) as personagens partem de um ponto – em geral a casa – para, depois de várias peripécias, regressarem a esse mesmo local, entendido como espaço de intimidade e de segurança. (...) estamos perante percursos de aprendizagem e de maturação que apresentam como paradigma estrutural a “viagem em si”, realizada por diferentes/outras “viagens” que vão tematizar, afinal, a questão da integração/socialização» (Bastos, 2003: 12).

Será, talvez, pertinente, acrescentar que o lado obscuro, a maldade, se configura em personagens de contornos humanos, neste caso, os dois ladrões e o gigante<sup>57</sup>, ao inverso do que ocorre na «História nº 7», inserida no volume antológico *A Cor do Céu* (2005) que, através da ambivalência metafórica das riscas de cor branca ou de cor preta da zebra, retrata o binómio bem/mal eternamente em conflito, no processo de autoconhecimento da personalidade de todo o ser humano que questiona os seus defeitos e as suas virtudes.

O ideário searacardosiano, nas seis obras em estudo, contempla a biodiversidade dos universos paisagísticos, vegetais e animais que melhor servem os seus propósitos criativos e expressivos. Assim, o autor privilegia a paisagem da floresta ou do bosque, assimilando o bucolismo idílico e o mistério dos contos tradicionais infantis, mas imprimindo-lhe tonalidades e contornos de urbanidade.

No seio de qualquer paisagem, a casa e o jardim são elementos espaciais imprescindíveis que visam aludir à tranquilidade, ao bem-estar, à ambiência de aconchego, de segurança e de intimidade.

Assim, em *Bichos do Bosque* (2008), a casa de Grande Urso, cheia de pormenores de singela simplicidade, ilustra, desde o exterior, a referida e desejável ambiência. Inserida numa clareira da parte interior do bosque, é uma casa «muito confortável de madeira. Na

<sup>57</sup> Cf. A personagem Anão Pereira de *Bichos do Bosque* (2008).

fachada havia duas janelas a ladearem a porta, vermelha, mas já a precisar de uma boa pintura. O telhado era de chapa ondulada, mas estava coberto pelas folhas e bolotas que caíam da carvalha que crescia mesmo ao lado e que, com a sua densa ramagem, parecia proteger a casa. No interior das janelas, viam-se umas cortinas às flores de estilo inglês que davam à casa um ar sereno e acolhedor» (Cardoso, 2008a: 3). A serenidade, o aconchego e o intimismo das cortinas prolongam-se no interior da casa – mobília de determinado estilo e elegância, paredes revestidas com papel e livros práticos que acompanham a organização irrepreensível da despensa: um verdadeiro lar. A casa de *Óscar* (2003) vislumbra-se, apenas pelas ilustrações, igualmente acolhedora e simples, merecendo, no caso desta peça, maior destaque o jardim, cenário de toda a efabulação. O lar de *Polegarzinho* (2002) também é encantador, rodeado por árvores, uma horta e um «minúsculo jardim que a mãe plantara especialmente para si [o pequeno herói] dentro de um vaso» (Cardoso, 2002: 12). Em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), o autor caracteriza as casas citadinas tão diversificadamente quanto as personalidades dos seus inquilinos: *ao alto, ao baixo, direitas, tortas, redondas, bicudas, assim, assado, para aqui, para ali, casas, casarões, casotas, casinhos, malucas, preguiçosas, bem-dispostas, cansadas, quietas*. A casa do Caranguejo Eremita, personagem de *História da Praia Grande* (2003), apesar do aparato caótico da sua entrada, revela-se bizarra mas esplendorosamente sensorial, organizada e acolhedora: «Estava sentado numa espécie de sofá formado por uma cavidade da rocha em frente a uma velha televisão (...). A gruta era clara, o sol jorrava por pequenas aberturas da rocha e as paredes húmidas estavam forradas de anémons de cor vermelha e verde que abriam e fechavam lentamente. (...) minuciosamente arrumados nos buracos das paredes» (Cardoso, 2003a: 28).

Enquanto «símbolo do Paraíso terrestre» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 382), o espaço do jardim é amplamente valorizado na obra do autor, afectivamente associado à criação literária («Poeta Jardineiro» em *A Cor do Céu*), artística (em «Uma Viagem de Balão e Um Jardim de Flores Mimadas», na peça *Como um Carrossel à Volta do Sol*) e ao reino da imaginação e do devaneio (*Óscar*). Trata-se de um espaço do mundo, em sentido etimológico, e «o lugar do crescimento» (idem, ibidem: 384), em sentido simbólico, que se multiplica nas seis peças, sob diversas formas, assinaladamente o minúsculo vaso que encerra o jardim da personagem Polegarzinho.

Outros espaços verdes de incontornável relevo são a floresta (cujas ervas e raízes detêm propriedades mágicas), o bosque, o prado, a horta e o parque urbano, sempre povoados de imensos insectos e pequenos vermes (dos quais se destacam as lagartas, os caracóis, as borboletas, as abelhas e as aranhas), flores, árvores e pássaros.

As paisagens marítimas e fluviais aludem ao longínquo e ao maravilhoso, o que se poderá confirmar em toda a fábula de *História da Praia Grande* (2003), metáfora da invasão do Iraque, e também no episódio «Nas Profundezas de um Rio» em *Polegarzinho* (2002).

O herbário afectivo de Seara Cardoso contempla, em primeiro lugar, as flores do jardim e do campo (amor-perfeito, rosa, tulipa, miosótis, campainha, malmequer, margarida), mas também os frutos (moranguinhos, cerejinhas, framboesas, tangerinas, dióspiros, melões, pêra, romã e, reiteradamente, laranja), as árvores (carvalha, carvalhos centenários, tília e castanheiros), as folhas, os legumes, a hortelã e a erva.

O glossário animalístico do dramaturgo demonstra preferência pelas espécies selvagens, em detrimento dos denominados «animais de estimação», salvaguardadas as excepções do gato da Senhora Rosa na peça *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008) e das pulgas domésticas (ou domesticadas) do Caranguejo Eremita em *História da Praia Grande* (2003). cremos que tal preferência revela particular admiração pela vida ao ar livre, pela animalidade instintiva e pura, numa metonímica simbologia de liberdade e de naturalidade. Destacamos a raça volátil, cuja capacidade de voo nos parece indissociável de valores e temáticas como o sonho (concretamente ilustrado no almejado voo do Pinguim Matias), o devaneio imaginativo e criativo, a aventura, a superação de obstáculos ou adversidades, a mobilidade, a mudança, o crescimento, a progressão e a liberdade. O volucrário dos seis textos é constituído por animais mais distantes e exóticos (pelicanos, pinguins) e mais comuns (pintainhos, galinhas, galos e os omnipresentes e citadinos passarinhos).

As figuras do Corvo e da Vaca parecem inextricavelmente associadas aos efeitos de cómico e de *nonsense*<sup>58</sup>. Por seu lado, a figura do crocodilo do Nilo, personificada em Crôco, a «deslocalizada», deprimida e saudosa personagem de *Bichos do Bosque* (2008), e no anónimo crocodilo de *A Cor do Céu* (2005) que, numa tarde de sábado procura no

---

<sup>58</sup>Cf. O poético e medíocre cantor Gregório, nome sugestivamente indiciador da sua fraca qualidade artística, de *Bichos do Bosque* (2008) e o simplesmente Corvo míope de *Polegarzinho* (2002), bem como a Vaca Radical de *Óscar* (2003) ou a Vaca tonta de *Polegarzinho* (2002).

supermercado uma forma para seduzir e agradar a longínqua amada, surge como metáfora do estrangeiro, do emigrante.

No que concerne aos momentos do dia e às condições meteorológicas, Seara Cardoso retrata, com equitativa reverência, as quatro estações, a manhã e a noite, o sol e a chuva, o frio e o calor, a lua e as estrelas. Contudo, deve assinalar-se uma recorrência preferencial pelas manhãs de sol, a Primavera, a chuva e as noites com estrelas. Em *Polegarzinho* (2002), os momentos de maior mistério ou tensão ocorrem, por exemplo, durante «o longo sono do Inverno» (Cardoso, 2002: 10), sob «as cores alaranjadas do crepúsculo» (idem, ibidem: 24), quando «soaram as badaladas da meia noite» (idem, ibidem: 36) ou «mal os primeiros raios da aurora entraram pelas janelas do castelo» (idem, ibidem: 42), ao passo que os momentos de alegria se iluminam «da noite para o dia» (idem, ibidem: 10), no final do sombrio mas não estéril Inverno. A aventura vivenciada por Óscar tem precisamente início numa «bela manhã de sol» (Cardoso, 2003: 11) e termina quando «O Inverno acabou [e] a Primavera voltou» (idem, ibidem: 60). Em *Bichos do Bosque* (2008), a caça ao fantasma acontece numa «noite com estrelas» (Cardoso, 2008a: 13), de poético luar, e o mistério é desvendado na posterior «manhã animadíssima» (idem, ibidem: 29). A criança protagonista de *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008) vai descobrindo e contemplando o mundo em diversos momentos e com diferentes matizes climatéricos: «Numa manhã de muito sol» (Cardoso, 2008: 5), «na Primavera» (idem, ibidem: 7) e «no Verão» (idem, ibidem: 9), «quando vai haver chuvada» (idem, ibidem: 11), «Numa noite com estrelas» (idem, ibidem: 13), ao longo dos sete dias da semana em que «O sol nascia» (idem, ibidem: 18) até ao momento em que «estou cheio de sono e quero dormir» (idem, ibidem: 28). *História da Praia Grande* (2003) tem início com o «ar brilhante da manhã» (Cardoso, 2003a: 5), uma «manhã de sol» (idem, ibidem: 9) e prolonga-se por um tempo infundável, numa sucessão de dias e de noites de «relativa paz» (idem, ibidem: 22) até que «uma rajada de vento» (idem) prenuncia o desencadear do conflito bélico, aos quais se sucederam outros longos dias e noites de combate, marcados pela escuridão do momento em que «Ainda não eram visíveis os primeiros raios de sol» (idem, ibidem: 34) e da noite negra do ultimato, pela paz, emitido pelo Búzio de Neptuno: «NA NOITE DO PRIMEIRO DIA (...) NA MANHÃ DO SÉTIMO DIA» (idem, ibidem: 42). Passados os sombrios sete dias de guerra e fome, «uma noite agradável de Primavera» (idem, ibidem: 53) acolhe a festa, a união e a paz. Ao longo desta narrativa, a variação cromática de fundo das páginas

– azul, amarelo, cinzento, preto e branco, cor-de-laranja e cor-de-rosa – enfatiza as emoções experienciadas pelos dois povos em conflito. A par da coloração de fundo, as ilustrações incluem ainda a expressividade emocional de numerosos símbolos icónicos próximos da banda desenhada. De referir, ainda, que o código óptico-grafemático do texto salienta a indignação e a revolta da entidade diegética, como «gritos» em letras maiúsculas. A antologia *A Cor do Céu* (2005) é iniciada pelo poema «Manhã Enganada», «uma manhã de Primavera / no meio do Inverno» (Cardoso, 2005: 7) e, sugerindo circularidade, é encerrada pelas tonalidades de impressivo visualismo do crepúsculo. Os títulos «Manhã Enganada», «Pingos de Chuva», «Noite», «A Cor do Céu», aliados a versos soltos de outros poemas – «A chuva parou / o sol brilhou» (idem, ibidem: 49), «É Primavera ou Verão?» (idem, ibidem: 50) – comprovam, por si, a recorrência preferencial que temos vindo a defender.

### 1.2.2 – Diver/Cidade

La littérature est l'expression de la société, comme la parole est l'expression de l'homme.

Louis, Vicomte de Bonald

O mundo actual e a cidade constituem uma das inquietações biografemáticas do autor, cuja reflexão analisa e desconstrói a contemporaneidade sob a luz ou a sombra da urbanidade.

Em teoria, o espaço público urbano poderá ser um ambiente ideal para o desenvolvimento da criança. Múltiplo na sucessão de acontecimentos e na possibilidade de encontros, o espaço urbano proporciona a observação directa da actividade quotidiana e do mundo dos adultos, focos de atracção espontânea por parte da criança e, deste modo, poder-se-á afirmar que a cidade incita a criança a imitar e a apropriar-se do que houver para descobrir<sup>59</sup>.

Efectivamente, a rua não é apenas um espaço onde circulam carros e gente anónima e apressada, mas um espaço de encontro, de deslumbramentos e de descobertas. Se é verdade que as cidades contemporâneas se associam a diversificados constrangimentos que condicionam a autonomia e a independência de mobilidade da criança – insegurança, intensidade de tráfego e ausência de espaços de jogo/brincadeira – também é verdade que os encontros e o cruzamento de olhares promovem um dos comportamentos mais comuns da infância: a fantasia e a descoberta, suportadas por esquemas lúdicos, decorrentes da intrínseca necessidade de questionamento e de compreensão das realidades, proporcionando e promovendo a integração, a adaptabilidade e a socialização.

Sendo a literatura uma preciosa ferramenta que proporciona a estruturação do pensamento do ser em construção, a criança, permitindo-lhe a elaboração de representações físicas da realidade e consequente/desejável integração, o quadro «A Minha

---

<sup>59</sup>Cf. «Ninguém sabe andar na rua como as crianças. Para elas é sempre uma novidade, é uma constante festa transpor umbrais. Sair à rua é para elas muito mais do que sair à rua. Vão com o vento. Não vão a nenhum sítio determinado, não se defendem dos olhares das outras pessoas e nem sequer, em dias escuros, a tempestade se reduz, como para a gente crescida, a um obstáculo que se opõe ao guarda-chuva. Abrem-se à aragem. Não projectam sobre as pedras, sobre as árvores, sobre as outras pessoas que passam, cuidados que não têm. Vão com a mãe à loja, mas apesar disso vão muito mais longe. E nem sequer sabem que são a alegria de quem as vê passar e desaparecer» Ruy Belo, *A Rua é das Crianças*, in *Homem de Palavra(s)*, 1970.



Rua», inserido na peça *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), é particularmente ilustrativo do referido modo reflexivo por parte do autor. Neste episódio da peça, o olhar da criança detém-se sobre a rotineira automatização das actividades dos cidadãos, todos igualmente apressados durante a semana, exaustos à sexta-feira, tranquilos e inactivos aos fins-de-semana. Porém, o olhar da criança não ignora a figura isolada e emblemática da senhora Rosa que é, inegavelmente, representativa da senhora idosa, tranquila, simpática, desocupada, reformada e solitária que, na cidade, vai contemplando a agitação do mundo através da sua janela, prisioneira da sua inactividade ou das suas dificuldades de mobilidade. Apenas o gato partilha consigo um diálogo absurdo de conformismo e de solidão, ritmado pelos gestos iterativos de monotonia e de tristeza: «a senhora Rosa abria a janela, inspirava o ar fresco da manhã, sorria, cumprimentava as pessoas que passavam, o gato da senhora Rosa saltava para o parapeito da janela, a senhora Rosa fazia uma festinha ao gato, o gato miava, a senhora Rosa cantava, o gato miava, a senhora Rosa cantava. Todos os dias era assim» (Cardoso, 2008: 18).

A senhora Rosa é uma das personagens através das quais o autor reflecte sobre a velhice, ainda que sob uma perspectiva eufemística, e que merece abordagem reiterada em algumas das suas peças. Assim, as figuras do avô e da avó assumem grande protagonismo como personagens sábias e ponderadas, cujo conhecimento e cujas palavras são alvo de admiração por parte das outras personagens que, em diversos momentos, as recordam e reproduzem. O cozinheiro real, em *Polegarzinho* (2002), recorda o avô que revela grande lucidez e muita sabedoria de trado popular: «O meu avô dizia que: “é preciso dar muita atenção / às coisas que não parecem aquilo que são”» (Cardoso, 2002: 27), similar à figura da avó de Gregório em *Bichos do Bosque* (2008): «Seja o que for, olha, já dizia a minha avó Maria da Saudade: “Não rima mas é verdade!”» (Cardoso, 2008a: 57). Em *Óscar* (2003), o avô do Ouriço Ribeiro também é lembrado pelas suas frases que enformam sabedorias de vida e conhecimentos populares: «O meu avô dizia sempre: “As maçãs não são peras doces!”» (Cardoso, 2003: 41); «O meu avô dizia sempre: “um esconderijo é um esconderijo, ponto final!”» (idem, ibidem: 42). Atente-se na utilização do pretérito imperfeito do verbo *dizer*, o que comprova que a temática da perda e da morte não são rasuradas nos textos deste autor. Em *História da Praia Grande* (2003), a figura do avô de Matias, o pinguim, revela incontornáveis e grandiosas virtudes, entre as quais, a verdade e o conhecimento: «Tudo o que o meu avô conta é verdade. Ele costuma dizer que já não

tem idade para mentir» (Cardoso, 2003a: 20), virtudes que se complementam e prolongam no implícito e incondicional companheirismo da avó: «a minha avó (...) gritou tanto, que o encanto quebrou-se» (idem).

A mesma peça conta com outras/diferentes representações da pessoa idosa, sempre detentoras de grande lucidez e inesgotável sabedoria: o velhinho, muito magro, decano dos pelicanos «sempre pronto a dar um palpite» (idem, ibidem: 16), ou o enigmático, atento, crítico, opinativo e interventivo Caranguejo Eremita, sem esquecer o velho pescador Nicolau. Se o avô do pinguim Matias, o decano dos pelicanos e o caranguejo são metáforas animalísticas, o velho pescador permite, textual e visualmente, uma ambivalência entre o maravilhoso e o real. cremos que o nome Nicolau permite a associação imediata à figura do Pai Natal, inequívoca alegoria de um tempo de paz e de fraternidade, consentâneo com a dedicatória do livro e a ilustração que reproduz os enfeites da festiva e natalícia árvore.



*História da Praia Grande*

A sua fisionomia é realçada pela conjugação do discurso verbal com o discurso pictórico: o texto descreve Nicolau como «um velho de barbas brancas e longos cabelos que saíam por baixo de um barrete de lã vermelho, a pele enrugada e escura marcada pelo sol e pelo ar agreste do mar» (idem, ibidem: 36), aspectos confirmados nas páginas seguintes, pela ilustração, próxima da técnica do retrato.



### *História da Praia Grande*

E, perante esta imagem, algo estereotipada, com referências às rugas, aos cabelos brancos e à barba, e apologética da sabedoria e da lucidez, poderíamos talvez concluir: «Enfin, il est possible que les auteurs souhaitent présenter, consciemment ou non, une image idéalisée, édulcorée, de la vieillesse et du monde en général» (Leger e Dardaigne-Giraud, 2007: 789).

Contudo, numa perspectiva poética e melancólica, a terceira, talvez a quarta, idade do ser humano é retratada em três textos da colectânea *A Cor do Céu* (2005). Consideramos que o poema «Humpty-Dumpty»<sup>60</sup> serve de introdução lúdica à abordagem dos efeitos que a passagem do tempo e da vida imprimem no humano, trazendo-lhe incapacidades físicas e mentais: «imagina, aqui sentado há mais de cem anos, / à chuva e ao sol, claro, fiquei constipado. / Além disso passou tanto tempo, / que estou completamente baralhado» (Cardoso, 2005: 37). A alusão aos problemas de memória, de coerência, de tristeza e de decrepitude prolonga-se no episódio narrativo «História de um Urso Velhinho», outrora um excelente contador de histórias, que vive, sem eufemismos, «num lar de ursos idosos» (idem, ibidem: 39). Numa dinâmica de inquietação/apaziguamento<sup>61</sup>, defendida pelo

<sup>60</sup>Seara Cardoso revela, assim, as suas preferências intertextuais de influência anglo-saxónica, evidenciando uma inequívoca «filiação» na obra de Lewis Carroll e no *nonsense*. Em entrevista ao jornal *Comércio do Porto*, a 2 de Outubro de 2004, o escritor confessou: «Os meus livros favoritos dentro desse género são “O Príncipezinho”, de Saint-Exupéry, “Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll e “Winnie the Pooh” (...) de A. A. Milne». Neste caso, a influência de Carroll é visível no título do poema e na composição textual que (re)constrói um mundo onde a lógica da linearidade não tem valor. Trata-se de um mundo único e estruturado segundo um invulgar código, cujas regras lógicas, sintácticas e semânticas obedecem apenas à imaginação e à vontade do autor.

<sup>61</sup>Analisando as ilustrações, o pequeno leitor assiste gradualmente à confusão, à tristeza, às lágrimas do urso mas o discurso visual encerra, apresentando-lhe a tranquilizadora imagem do afectivo brinquedo que «descansa» na almofada, enquanto a criança dorme; para um leitor adulto, a imagem poderá ser lida como «sono eterno», sobretudo quando confrontada com o verso «não esqueço quem ma contou» (Cardoso, 2005: 44) – a memória viva que mantemos dos entes queridos.

dramaturgo, o tríptico encerra-se com uma canção onde o «urso velhinho» explica a razão pela qual as suas histórias nunca chegam ao fim, visto a criança adormecer sempre antes. Deste modo, confronta-se o pequeno leitor, numa transposição por analogia com o velho urso de peluche que, já não servindo para brincar, «ainda tenho coração» (idem, ibidem: 44), com a tarefa de compreender e aceitar as etapas da vida que o ser humano atravessa, respeitando-as na sua especificidade, porque «il est effectivement essentiel que les enfants d'aujourd'hui puissent intégrer et élaborer une représentation psychique bien acceptée du quatrième âge, de façon à faciliter leur confrontation au vieillissement de leurs proches et à leur propre vieillissement» (Leger e Dardaigne-Giraud, 2007: 793).

O dramaturgo afirma que «uma peça para crianças (...) deve ter um final feliz [tendo em conta que] o teatro é um jogo permanente entre a inquietação e o apaziguamento. Nesse jogo a inquietação não pode vencer» (Cardoso, 2008b: 115). E, com efeito, a tristeza e a morte, temáticas de abordagem penosa, não são rasuradas dos seus textos que ficcionalizam, oportunamente, temas e motivos que inquietam, tais como a perda de capacidades, a ausência, o diálogo, a convivência, a harmonia possível na diferença, a aceitação do Outro e a crítica social (à sociedade contemporânea marcada pela pressa, pela distração, pelo materialismo e pelo consumismo, pela conflitualidade, por exemplo), sempre num discurso muito expressivo, marcadamente lúdico, por vezes, irónico, *nonsensical* e humorístico, e sempre próximo do destinatário. Os seus textos apresentam linhas ideotemáticas fundamentais que apelam ao «elogio da/na diferença», tópico para o qual acabam por convergir outros vectores como os da tolerância, da cooperação e, muito particularmente, da convivência pacifista e multicultural, espelhando um olhar simultâneo sobre o real e a esperança de um mundo melhor.

*Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008) é, indubitavelmente, a peça onde a ambiência urbana mais se evidencia. Já antes aludimos à rotina e aos hábitos dos cidadãos, observáveis no episódio «A Minha Rua». Os contornos paisagísticos da cidade são sugeridos quer pelo discurso visual, que apresenta a densidade e a diversidade dos edifícios, quer pelo discurso textual que, personificando-os, caracteriza os seus ocupantes e descreve a monotonia do seu quotidiano. Aliás, nesta peça, os elementos da cidade – edifícios, automóveis, aviões – são frequentemente referenciados e, sugestivamente, sistematizados na fala do Senhor Conta-Quilómetros: « (...) estradas e auto-estradas / Ruas, prédios, autocarros, avenidas / (...) furgonetas» (Cardoso, 2008: 31).

O quadro «A Árvore dos Ninhos dos Passarinhos» confere ao parque da cidade uma dimensão poética. Trata-se de um espaço de lazer e de descontração, propício ao devaneio e à poetização do quotidiano, graças à sinestesia criada pela impressão visual das árvores e pela impressão sonora dos passarinhos, «habitado» por um fabuloso «senhor com uns braços muito compridos que ensinava os passarinhos a voar» (idem, *ibidem*: 5) e que, metaforicamente, explica o poder multiplicador, regenerador e enriquecedor da imaginação.

Se a senhora Rosa tem nome próprio, estabelecendo um elo de proximidade e de vizinhança, as outras personagens adultas são anónimas, como o são as pessoas que se cruzam na cidade, sendo designadas de acordo com as circunstâncias nas quais a criança protagonista as vai encontrando e, por vezes, lhes vai anexando atributos ou adereços: o senhor dos Passarinhos (com braços muito compridos), o senhor Meteorológico (com uma nuvem debaixo do braço), o senhor Apanhador, o senhor Resolvedor de Problemas, o senhor Totó e o senhor Conta-Quilómetros. Para enfatizar a casualidade destes encontros, as réplicas das personagens são introduzidas por símbolos icónicos: «a componente pictórica reforça a originalidade da publicação, brincando com pictogramas e outros ícones próximos dos utilizados no universo virtual e informático» (Gomes *et alii*, 2008: 54).

Seara Cardoso releva a ambiência citadina, observada e retratada nos diversos episódios que constituem a sua obra, incluindo nas peças de cunho mais próximo do conto tradicional. Em diferentes ocasiões, o autor parece sublinhar o aparente absurdo do cruzamento dos dois tempos – antigamente e hoje – quando, por exemplo, Catarina, a mãe de Polegarzinho sai de casa para ir comprar ovos: «Foi ao supermercado mas não havia supermercado» (Cardoso, 2002: 12). O mesmo comentário de verosimilhança é observável na micronarrativa intitulada «História de um Urso Velhinho» em *A Cor do Céu* (2005): «Desculpa lá, na floresta não há semáforos» (Cardoso, 2005: 42).

Anteriormente referimos que, por exemplo, *Bichos do Bosque* (2008) se assemelha a um «condomínio» onde todos os habitantes coexistem em harmonia, tendo, contudo, salientado o característico alheamento dos bichos «citadinos» que, sem perder tempo e prestando pouca atenção, apenas cumprimentam distraidamente o Grande Urso que, na altura, se encontrava em apuros e a necessitar de ajuda. Na mesma peça, outro indício de urbanidade está patente na «placa de madeira junto ao caminho» (Cardoso, 2008a: 53), ilustrada paratextualmente no centro da página, que publicita a multifacetada «empresa» de

construção do Castor Leonardo, responsável pelo estilo e elegância do mobiliário da casa da Família Urso e do extraordinário meio de transporte OFNI.

De carácter igualmente empresarial ou industrial, e ainda em tom publicitário, desta vez radiofónico, em *Óscar* (2003), o autor refere também a sociedade constituída pelos Ouriços: «Boa tarde a todos e bem-vindos. A Sociedade Ribeiro & Ferreira fabrica compota de maçã da mais alta qualidade. A nossa compota é feita a partir de maçãs vermelhas de 1ª categoria, segundo técnicas artesanais consolidadas ao longo de muitos anos de experiência. Não deixem de provar a compota de maçã da Sociedade de Ouriços Ribeiro & Ferreira, a melhor compota de maçã deste jardim» (Cardoso, 2003: 43).

Em *A Cor do Céu* (2005), a vida citadina é alvo de mordacidade. Com recurso ao *nonsense*, o autor critica diversas vertentes da cidade: a falta de civismo no poema «Cocó de Cão, Oh, Não!!!»; o consumismo e a animosidade em «Crocodilo do Nilo»<sup>62</sup> e a confusão das ruas e do trânsito caótico em «História de um Urso Velhinho»<sup>63</sup>.

Não fazendo parte do *corpus* da presente análise mas com afinidades óbvias quer com o texto teatral que deu origem à edição do volume antológico *A Cor do Céu* (2005), quer com a temática da urbanidade, parece-nos pertinente abrir um parêntesis para tecer algumas considerações sobre *O Senhor...* (2008)<sup>64</sup>. Assim, começando pelo título, o leitor está pronto a «cruzar-se» com uma personagem anónima o que, no entanto, não virá a confirmar-se, visto esta personagem ter um nome próprio, de resto adequado ao seu tamanho minúsculo, um nome quase impronunciável e inaudível, «uma espécie de soluço (hic)» (Cardoso, 2008c: 6). O pequeno leitor identifica-se, de imediato, com este senhor pequenino que, à semelhança da criança perante a cidade, também se assusta (e deslumbra) com a dimensão do «grandessíssimo mundo» (idem, ibidem: 8).

Ora, motivado por um espectáculo de circo que viu na televisão, o Senhor construiu umas andas e realizou o seu sonho: «conhecer o MUNDO que havia para lá do seu território» (idem, ibidem: 22), um mundo cujo centro, em «hora de ponta» (idem, ibidem: 23) estava repleto de automóveis, em filas intermináveis nas faixas de rotação, e de

<sup>62</sup>A probabilidade de encontrar uma empregada cordial, com discurso e atitude característicos do comércio tradicional, «numa tarde de sábado» (Cardoso, 2005: 28) no supermercado, será, efectivamente, muito reduzida.

<sup>63</sup>Cf. «Vais por ali, viras à direita, desces mais ou menos cinquenta metros, viras à esquerda e encontras um cruzamento (...) vais encontrar duas setas que dizem “Por aqui” e “Por ali” (...) até encontras uns semáforos» (Cardoso, 2005: 42).

<sup>64</sup>Integrado como episódio no texto teatral que deu origem à edição da antologia *A Cor do Céu* (2005) e publicado noutro volume, como texto narrativo, pela Porto Editora, em Maio de 2008.

peessoas – um caos. Posteriormente, imbuídas de discernimento ecológico, as pessoas adoptaram as andas como meio privilegiado de locomoção, melhorando substancialmente as condições de vida na cidade: «Agora há muito menos engarrafamentos e menos poluição» (idem, ibidem: 28).

A área vocabular de *O Senhor...* (2008) retoma a referência à actividade comercial e empresarial – lojas de *fast food* e a criação do «negócio de andas» (idem, ibidem: 28), resultado da aventura do Senhor «tão publicitada pelos telejornais (...) que a moda pegou» (idem) –, apontando igualmente para entidades características e organizacionais da cidade – *edifícios, automóveis, faixa de rodagem, regras de trânsito, parques de estacionamento, pistas amarelas, polícias, bombeiros, presidente da Câmara e respectivas promessas eleitorais, Conselho Municipal* –, bem como contendo referências aos efeitos da urbanidade na (falta de) qualidade de vida dos cidadãos – *stress, hora de ponta, engarrafamentos, poluição*.

A associação lúdica da figura deste senhor «minúsculo» com o Menino Jesus ou o super-homem<sup>65</sup> descortina a vertente humorística do autor que critica as apriorísticas curiosidades e os míticos medos urbanos, ao mesmo tempo que transmite a ideia popular de que «os homens não se medem aos palmos», tão bem sublinhada pelo discurso do presidente: «o tamanho não impede a realização de grandes feitos, referindo a propósito o papel decisivo dos Sete Anões na salvação da Branca de Neve» (idem, ibidem: 30).

Pelo ecrã da televisão, em casa da personagem Caranguejo Eremita, em *História da Praia Grande* (2003), como pelos televisores de todos nós, irrompe outra cidade, outro país, outra realidade – a guerra.

No seu ensaio *Pequeno organon do Teatro para a Infância*, o escritor admite não existirem tabus nos assuntos abordados no texto dramático infanto-juvenil da sua autoria e apresenta, minuciosamente, as motivações que o impulsionaram à escrita desta peça: «em 2003, o mundo assistia, quase impassível, a uma brutal demonstração dos maus instintos da espécie humana: a Guerra do Iraque. A hiper-mediatização da guerra e a sua conceptualização ao nível de um conflito entre o mundo civilizado e o terceiro mundo proporcionavam-nos, diariamente, no aconchego das nossas casas, imagens de uma terrível limpidez (...) próximas de uma qualquer ficção (...). No telejornal, um senhor explicava as

---

<sup>65</sup>Cf. «Um menino que andava na catequese dizia: “Olha, mamã, é o menino Jesus que desceu do céu!”. Outro bradava: “É um gafanhoto gigante!”. Outro ainda: “Cuidado com o pernas de alicate, pode ser perigoso!”» (Cardoso, 2008c: 23).

estratégias da guerra usando, de uma forma quase diria lúdica, um conjunto de brinquedos, aviões, submarinos, porta-aviões, bombardeiros, etc., e até soldadinhos com uniformes (...). A guerra até parecia uma coisa engraçada quando vista sobretudo do lado dos bons. Por isso, uma das minhas filhas (...) perguntava se aquilo “era a sério ou a brincar”, o que não é de admirar, tão próximas as imagens da guerra se encontravam de uma qualquer ficção juvenil (...) com um bocadinho mais de realismo. Provavelmente, fiquei muito aquém das minhas intenções, mas (...) foi a expressão genuína da minha revolta face a uma guerra (...) cuja mediatização absurda escamoteava de uma forma terrível o enorme sofrimento humano que uma guerra provoca. A guerra era, pois, o tema central desta peça, abordada na forma de uma fábula de animais: o povo dos pinguins e o povo dos pelicanos, que viviam numa praia em dois territórios divididos por uma fronteira de pedras. Talvez seja uma metáfora de um mundo contemporâneo dividido. E a guerra entre pinguins e pelicanos é provocada pelo cocó de um pelicano que, por azar, foi cair exactamente na cabeça do Pinguim Imperador, o chefe dos pinguins. Uma guerra de merda, pois, como o são todas as guerras» (Cardoso, 2008b: 121-122).

A este propósito, Ana Margarida Ramos conclui: «A mediatização dos conflitos gera, por vezes, uma banalização da violência que integra o dia-a-dia e é vista com normalidade sem que se tenham em conta as verdadeiras e reais consequências: sofrimento, perda, morte, trauma, exílio... As crianças, desde muito cedo, convivem com uma realidade onde a guerra, nas suas mais variadas formas, tem lugar de destaque. Assim, é muito provável que uma criança, mesmo muito pequena, já tenha ouvido falar em inúmeros tipos de guerra (santas, frias, psicológicas, mundiais, civis, coloniais, biológicas, nucleares, independentistas, justas, etc.) e mesmo em guerras e batalhas concretas, de que a do Iraque é apenas o exemplo mais actual» (Ramos, 2007: 99). Assim, Seara Cardoso integra o grupo de autores que, cada vez mais, se afastam da exclusividade de «temáticas ligadas ao imaginário e ao maravilhoso, correspondendo a uma visão positiva, às vezes quase eufórica do mundo e dos homens» (idem, ibidem: 98), abordando outros temas «tidos como “apoéticos”, como é o caso da violência, da guerra e da morte» (idem)<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup>Destacamos, a este propósito, a publicação do livro *ZAP – Um livro de Histórias e Poemas pela Paz* (2004) que reúne textos da autoria de Ana Saldanha, António Garcia Tejeiro, João Pedro Mésseder, José Viale Moutinho, Luísa Ducla Soares, Manuel Lorenzo González e Teresa Guedes, ilustrados por Acácio de Carvalho e Manuela Bronze. Trata-se de «um conjunto de vozes aqui fraternamente unidas pela paz num tempo e num mundo asfixiados pelas guerras (Silva, 2004: s/p). As mensagens evidenciam uma forte intenção crítica, apelando ao pacifismo e fazendo «sobressair a ideia do absurdo da guerra e da urgência da



Ora, a guerra de *História da Praia Grande* (2003) tem origens seculares, baseadas em desavenças de remota e desvanecida tradição, correlacionadas com perspectivas e filosofias de vida de dois povos distintos e, apenas por isso, distanciados. O ódio irracional antecede o iminente desencadear do conflito bélico propriamente dito, coabitando os dois povos «de costas» (Cardoso, 2003a: 6), num clima de «guerra fria» traduzido no desdém mútuo, no preconceito, na intolerância e na manutenção de tradicionais interdições<sup>67</sup>: «É ABSOLUTAMENTE PROIBIDO AOS PINGUINS FALAREM COM OS PELICANOS» (idem, ibidem: 8).

Entre o simbólico e o real, as diferenças de espécie – raça, no caso humano – e de ideologias sucumbem ao poder regenerador das novas perspectivas dos jovens protagonistas Gabriel e Matias. Com efeito, o inconformismo pacifista de Matias alia-se à irreverência de Gabriel para, juntos, anular diferenças e desavenças imemoriais, pondo termo à guerra. Na sua demanda pela paz, Gabriel e Matias, unindo esforços e conjugando capacidades e habilidades, empreendem uma simbólica viagem, contando com o empenho e a intervenção de outras personagens coadjuvantes – o Caranguejo Eremita e o Pescador Nicolau que poderemos considerar como uma personagem-tipo, representando o Homem cuja acção se coaduna com a compreensão, o respeito e a protecção da natureza.

Esta narrativa, de contornos fabulísticos, desenvolve-se de acordo com os preceitos da arquitectura tradicional do conto: a *situação inicial* – uma longa coexistência de conflito latente, cujo factor de desequilíbrio ocorre quando, acidentalmente, o Pinguim Imperador é alvo do cocó do pelicano; as *peripécias* – os sucessivos dias de violento confronto entre pinguins e pelicanos, ao mesmo tempo que Matias e Gabriel realizam a viagem de busca pela paz, inclusive com recurso ao maravilhoso (a lenda do peixe da cabeça de ouro e a intervenção de Neptuno, o Rei dos Mares); um *ponto culminante* – a guerra prossegue, a comida escasseia e parece não se vislumbrar um final feliz mas, decorridos sete dias de privação e de intenso sofrimento, é o momento de entendimento entre as partes em conflito: «olharam no bico um do outro, comovidos, e selaram a paz entre os seus povos com um abraço sincero, num instante partilhado emocionadamente por todos os pinguins e

---

paz» (idem). O título do livro é constituído pela forma invertida do vocábulo paz, reforçando a antonímia simbólica com o absurdo da guerra e sugerindo ainda a constância do convívio diário com a mesma que o mais longínquo dos espectadores mantém, através do simples acto de *zapping*.

<sup>67</sup> Cremos reconhecer traços intertextuais da secular intriga de *Romeu e Julieta*, na forma como se evidencia a ideia de que o ódio cultural condiciona o desenrolar dos afectos individuais entre seres de diferentes comunidades.

por todos os pelicanos» (idem, ibidem: 51); e o *desenlace* – a festa, em que a acção se fecha de modo eufórico e em que se reafirmam os valores que, ao longo de todo o enredo, se ensaiaram – a paz e a tolerância.

O autor segue as actuais tendências dramáticas europeias, constituindo um exemplo «de cette écriture exigeante conduite par une recherche poétique profonde qui ne fait pas de concessions à la facilité et n'hésite à mettre aucun thème à la portée des enfants» (Salceda Rodríguez, 2008 : 80), nomeadamente na forma como, nesta peça, transforma pinguins e pelicanos em metáforas «vivas» de instrumentos bélicos, e descreve minuciosamente a estratégia militar: «Os pelicanos responderam logo de seguida com um raide aéreo demolidor, manobra que consistia em deixar cair quantidades de pedras que transportavam no bico, em cima dos pobres pinguins que fugiam desesperadamente na praia. Em resposta, logo de seguida, os pinguins usaram a sua arma secreta, dando a volta pelo mar e fazendo um desembarque-relâmpago na praia, que apanhou o inimigo desprevenido» (Cardoso, 2003a: 25). Do mesmo modo, o autor refere os efeitos nefastos, desoladores e precários pós-batalha: «A praia encontrava-se cheia de penas brancas e pretas e pedaços de bicos partidos, pinguins e pelicanos gemiam doridos da violência dos combates e estavam mesmo hospitalizados em buracos escavados na areia, que tinham sido improvisados para o tratamento dos feridos» (idem), condenando, veementemente, pela voz do Caranguejo Eremita, a guerra: «é uma coisa terrível. Não há vencedores nem vencidos. Todos perdem... ESTUPIDEZ! É uma estupidez!!! Percebem?» (idem, ibidem: 31).

Nesta obra transparece um incontornável diálogo intertextual com a fábula *O Gato Malhado e A Andorinha Sinhá – Uma História de Amor*, da autoria de Jorge Amado, escrita em 1948. Para além da defesa de valores como a tolerância e a aceitação das diferenças e a condenação do desmesurado peso das convenções e dos preconceitos, podemos ainda assinalar inúmeros pontos de contacto, a saber: a existência de um amor inter-espécies passível de reparos, indignações e discriminações (entre um gato e uma andorinha / entre um pelicano e uma andorinha-do-mar); a incipiente existência de perspectivas consentâneas com a abertura de espírito e a compreensão (na voz da Velha Coruja / na voz do pelicano Manuel, amigo incondicional); a tentativa descabida e intransigente de justificação da intolerância, aplicada ao juízo de valor face a relacionamentos interpessoais menos comuns, por via da erudição e da ciência (na douda

opinião do Sapo Cururu / na perspectiva do pelicano estudioso de Ciência Ornitológica); a visão condenatória, hermética, conservadora e hipócrita da Religião (por parte do Reverendo Papagaio / por parte da Pelicana que dava aulas de Religião e Moral); o anacronismo da tradição (cristalizada na Velha Lei das Andorinhas / incrustada na ancestral desavença entre pinguins e pelicanos); e o culto das aparências e do exibicionismo (do galo Don Juan de Rhode Island / de Geraldo, o pinguim musculado e bronzeado, professor de natação). Se Jorge Amado propõe um desfecho aberto para a narrativa, Seara Cardoso, volvidos sessenta anos, insiste no tópico do apaziguamento, no caso, da esperança de paz, concluindo a narrativa com uma grandiosa festa.

Em *História da Praia Grande* (2003), a mensagem searacardosiana perpassa por valores fundamentais da existência e da vida em sociedade (a amizade, a cooperação, a aceitação e a convivência pacífica da diversidade dos seres e respectivas ideologias), acentuando o tópico da perseverança e do empenhamento no cumprimento de um sonho que é o meio para a construção de um mundo melhor, de paz.

Aliás, sistematicamente, o autor reforça a ideia de que o entendimento e a amizade constituem uma incontornável mais-valia da existência, sobrepondo-se sempre às quezílias. Relembremos a acalorada discussão entre a Lagartona e o Grilo Gigante em *Bichos do Bosque* (2008) que, constituindo um momento de troca de impressões e de opiniões pessoais divergentes tem, acima de tudo, a propriedade de culminar na descoberta de interesses comuns: «sossegaram e começaram a falar mais calmamente, não fosse a coisa dar para o torto (...) e acabaram a tomar chá e bolachas de alface em casa do grilo» (Cardoso, 2008a: 29). Na verdade, o autor pretere sempre a intensidade do confronto absurdo e escusado em favor da via da amizade, do diálogo e do pacifismo. Em *Polegarzinho* (2002), por exemplo, o Corvo propõe ao protagonista uma tradicional e conflituosa resolução. Ora, Polegarzinho, corajoso e destemido, não se furta ao desafio mas questiona-o, o que dá lugar a uma contraproposta por parte do Corvo: «Eu não quero lutar! Para dizer a verdade, costumo sempre perder as lutas. Podíamos fazer as pazes. Estou certo que seríamos bons amigos» (Cardoso, 2002: 24).

Em suma, «por oposição em relação ao mundo em que vivemos, sente-se, frequentemente, necessidade de promover, sobretudo junto dos mais novos, uma cultura de paz e de tolerância» (Ramos, 2007: 99).

### 1.2.3 – Identidade

Uma criança é, tão só, um adulto de olhos abertos.

Almada Negreiros

Os textos dramáticos/teatrais da autoria de João Paulo Seara Cardoso elegem a infância como temática-mor, cuja abordagem se afasta, positivamente, do sentido etimológico do vocábulo que designa esse período da vida<sup>68</sup>, resultando na efectiva e atenta «audição» da voz da criança que, no decorrer do seu processo de crescimento, exprime angústias e expectativas.

Para o autor, a infância é perspectivada na acepção da excelência, em consonância com uma visão idealizada e ocidentalizada de sólido equilíbrio, pressupondo inequívocas estabilidades ao nível social, económico e familiar. Para comprovar tal visão edulcorada desta etapa da vida, bastaria ler o poema «Infância», integrado na colectânea *A Cor do Céu* (2005), onde se reconhecem os contornos e os resíduos do tempo detentor das diversificadas componentes propiciadoras do sonho, da magia, do imaginário, da descoberta, da beleza, da felicidade e do bem-estar: *coisas que são mais belas, contos de fadas, árvores com as folhas às cores, fontes encantadas de amores, pensamentos, voo, mistério, segredo, sem medo, jogo do tesouro, mapa para descobrir, um abraço apertado...* Com efeito, o poema poderá considerar-se um hino evocativo onde se ouve a voz nostálgica do escritor: «Há um lugar / aonde não se pode ir, / mas pode-se sonhar / que se está lá» (Cardoso, 2005: 16)<sup>69</sup>.

Contudo, o olhar crítico do dramaturgo não descarta algumas das facetas menos positivas da idade de todos os encantamentos: em *A Cor do Céu* (2005), denunciam-se alguns dos excessos da criança – a birra, a irrequietude ou a curiosidade – nos poemas «Formiga», «Bicho Carpinteiro» e «Os Olhos dos Peixes»<sup>70</sup>, respectivamente; em *Óscar* (2003), também se alude à irrequietude e à insatisfação, através das deambulações da

<sup>68</sup>O termo infância provém da associação da partícula latina *in*, usada como prefixo de negação, com o termo *fans/fantis*, particípio presente de *fari* (falar, ter a faculdade da fala), da qual resulta a formação do substantivo *infantia*, referindo a incapacidade de falar, a dificuldade de se exprimir, a infância.

<sup>69</sup>De acordo com Luísa Marinho, na edição de 2 de Outubro de 2004 do jornal *O Comércio do Porto*, o dramaturgo/encenador «explicou que se baseou nas suas próprias recordações de infância» para a concepção do espectáculo, incluindo «algumas questões e comentários das suas filhas», bem como elementos recuperados dos seus contos preferidos.

<sup>70</sup>Em contraposição, no poema «Peixe Imóvel», o autor reutiliza o olhar do peixe como metáfora da perplexidade e da propensão para o devaneio infantil.

personagem Porco Cambalhota; e, em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), Seara Cardoso, com lata condescendência e graça, admite que as crianças podem ser demasiado mimadas, carentes ou sensíveis, razão pela qual, muitas vezes, se impõe a dosagem equitativa de metafóricos mimos e taboas: «Se desse só mimos, elas tornavam-se insuportáveis!» (Cardoso, 2008: 25).

*A Cor do Céu* (2005) inclui trinta e três composições textuais que, em prosa e em verso, sob um olhar encantatório, percorrem e revisitam o tempo e os espaços, as perguntas, as dúvidas, as inquietações, os medos, as efabulações, as expectativas e os sonhos da infância. O autor afirmou, em entrevista ao jornal *Expresso*, a 9 de Outubro de 2004, que a peça pretende mostrar «o estado de graça que a infância deveria sempre ser, por muito que os porquês não tenham resposta imediata ou que os terrores induzidos pela proximidade da razão se apresentem como verdadeiros e afinal únicos “papões”».

Neste sentido, e opondo-se firmemente à didactização do texto literário, o autor privilegia a experiência estética<sup>71</sup>: «um conto é uma obra de arte e por isso uma reflexão de ordem estética sobre a condição humana, designação na qual se incluem as crianças (...)» (Cardoso, s/d: 3) e, assim, os criadores devem ser meros «fazedores de caminhos (...) que se situam longe dos itinerários principais, caminhos do sonho que levam a lugares fantásticos onde as crianças escavam, com as suas próprias mãos a arca do seu tesouro (...). As crianças buscam nas histórias peças de um *puzzle* muito complicado que se chama crescimento. E a função verdadeira de uma obra de arte (...) é a do apaziguamento, a de encontrar uma harmonia entre o nosso desassossegado mundo interior e o outro que está lá fora» (idem).

Confessadamente avesso ao pejorativo tom professoral e sendo apologista do devaneio criativo e fantasista, o autor delineia, lúdica e indelevelmente, traços de conhecimento que apenas pretendem «orientar», rumo à compreensão do mundo e da vida, o olhar do pequeno leitor, explorando sistematicamente «el tema de la perspectiva, del relativismo, de la percepción del mundo desde distintas escalas» (Garcia Rivera, 2005: 163)<sup>72</sup>.

<sup>71</sup>Cf. «João Paulo Seara Cardoso diz que não sente o peso da concorrência das consolas, dos computadores ou da televisão. “São formas de comunicação impessoais, que causam uma certa alienação. O teatro é como um regresso à comunicação mais humana e apazigua as pessoas”» (Figueira, 2008: s/p).

<sup>72</sup>Os protagonistas das histórias de Seara Cardoso são, habitualmente, crianças, mas também animais, frutos ou flores personificados como crianças, ou ainda heróis de tamanhos minúsculos como no caso da peça *Polegarzinho* (2002) ou da narrativa *O Senhor...* (2008).

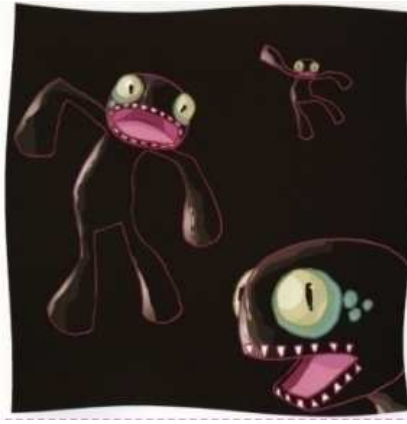
Os textos da colectânea *A Cor do Céu* (2005) privilegiam o tom interrogativo da ludicidade que permite o questionamento, a desmontagem, o desvendamento e a explicação de lugares-comuns, mitos e lendas, a par de factos dificilmente explicáveis de forma inequívoca, objectiva ou concreta: «Há perguntas sem resposta? / Há perguntas que não dá para explicar? / Há perguntas que ficam por perguntar? / Há respostas de que não se gosta?» (Cardoso, 2005: 51)<sup>73</sup>.

Assim, questionando a especificidade da natureza dos problemas da infância, descobrimos que Seara Cardoso utiliza, como matéria-prima, a imensidão de dúvidas e inquietudes que assolam o espírito e o imaginário infantis, para proceder, repetimos, a «uma reflexão de ordem estética sobre a condição humana, designação na qual se incluem as crianças» (Cardoso, s/d: 3), servindo-se amplamente da frase de tipo interrogativo que enforma a curiosidade, o desejo de descoberta e a esperança de superação dos medos e das adversidades.

Comecemos pelas angústias. Construído como uma breve narrativa dialogada ou como um interactivo jogo pergunta/resposta, o poema «Bicho-Papão» permite à criança questionar a veracidade da existência desta figura hipercodificada, desmembrando a entidade fictícia que, tradicional e mundialmente (re)conhecida (associada à escuridão e com diversificados nomes e variantes) tem, pretensamente, assegurado a obediência e o bom comportamento infantis. Ora, esta personagem, sempre conotada com acções terríveis – «prego um susto» (Cardoso, 2005: 46), «como meninos» (idem) – confessa ser, neste poema, uma fraude: «Eu faço de conta que sou um perigo» (idem), explicando que não tem nenhum mal «assustar os meninos» (idem) e que a sua existência depende em exclusivo da capacidade de discernimento de cada um: «a minha casa é a tua imaginação» (idem). A par da mensagem verbal, o discurso pictórico apresenta, em triplicado, a esfumada imaterialidade da aterrorizadora entidade fictícia que, de contornos fluorescentes, verde e cor-de-rosa, flutua sobre o negro, sugerindo que o seu desaparecimento se encontra à mercê de um simples interruptor ou da «luz interior» da criança<sup>74</sup>.

<sup>73</sup>Cf. «Mil braços quantos abraços são? / Uma pessoa quantas pessoas são? / Como é que se mede o amor? / Porque é que o céu muda de cor? / Uma flor quando se colhe, sente dor? / O tempo que passa uma vez não volta a passar? / O infinito onde é, é onde acaba o mar? / E uma trovoadas, é uma nuvem zangada?» (Cardoso, 2005: 50).

<sup>74</sup>Cf. «Das cinco funções decorrentes da utilização de imagens na prosa definidas por Levin, Anglin e Carney (1987), atrevemo-nos a considerar que, hoje, as funções de decoração, de representação, de organização e a de interpretação, sendo as funções presentes em quase todas as obras ilustradas, talvez constituam o cerne de um paradigma que faz da imagem um instrumento funcional ao serviço de um objectivo pré-determinado. Em



A Cor do Céu

Em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), a terrível figura do bicho-papão é recuperada e parafraseada, assumindo, desta vez, a verosimilhança de um eventual pesadelo. Contudo, a criança, esclarecida e resoluta, enfrenta o medo, transforma o «monstro» numa probabilidade inevitável mas risível, invertendo a acção da assustadora ficção: «Ei, essa é a minha cama! / Sai daí! / Vai-te embora! / Desaparece! / Olha que eu assusto-te...Buuu!» (Cardoso, 2008: 28). A componente icónica<sup>75</sup> recupera o fundo escuro, no caso, a cor cinzenta a sugerir a proximidade do adormecimento, contrapondo-se à centralidade da colorida imagem que constitui o foco de atenção, representando uma figura diabólica e surrealista, uma criatura transgénica e repugnante, cuja silhueta é uma mistura do morcego com a serpente.



Como um Carrossel à Volta do Sol

contrapartida, a função de transformação, aquela que recodifica, na sua própria linguagem, a informação presente no texto escrito, e eventualmente alguma que lá não está, é aquela que trouxe ao livro de literatura para a infância uma mais-valia estrutural, fazendo com que a obra ganhe uma outra natureza, não mais perpetuando a simples anexação de dois textos, onde um é subserviente relativamente ao outro, mas antes contribuindo para o aparecimento de um novo texto. A função de transformação aumentou a polissemia da obra e permitiu diferentes leituras conduzindo a que, hoje, o livro de literatura para a infância seja cada vez mais um “género” ou um “domínio”, apreciado por todos os níveis etários» (Maia, 2003: 4).

<sup>75</sup> Aproximando-se da retórica visual de álbuns clássicos dos anos 60, da autoria de Maurice Sendak ou de Mercer Mayer: *Where wild things are* e *O pesadelo no armário*, respectivamente, desmistificando o medo e o monstro, por via do riso.

O diálogo, entre a criança e o progenitor, que antecede o confronto com «o meu pesadelo», reforça a necessidade de apreender e aprender a lidar com os medos, explicando-os e desconstruindo-os, o que proporciona o desenvolvimento da autoconfiança e da capacidade do pequeno ser para enfrentar e resolver situações temidas, tendo em conta que o medo é uma das forças motivadoras da conduta humana, correlacionado com o instinto de sobrevivência, de defesa e de protecção.

«Tal como no caso da literatura tradicional, a figura do gigante surge frequentemente em oposição à do herói e a intriga constrói-se muitas vezes em torno desta oposição fundamental. O gigante, metáfora da força física e da violência, é enfrentado e vencido pelo herói, graças à sua habilidade» (Ramos, s/d: 5), aspectos claramente observáveis na peça *Polegarzinho* (2002) que recria diferentes versões de narrativas tradicionais e onde o herói protagonista enfrenta e vence o tirânico Gigante que, desde há muito, atormentava os habitantes do reino. Perante a disformidade física do Gigante, que lhe confere uma força e uma brutalidade descomunais, tornando-o invencível, o frágil e pequenino Polegarzinho, comprovada a longa ineficácia dos combates empreendidos pelo exército do rei, consegue enganá-lo, optando por uma inabitual estratégia com recurso à coragem, à astúcia e à capacidade de improviso. Para minorar ou reverter o impacto das acções e da personalidade aterradora e bárbara do Gigante, Polegarzinho recorre, sabiamente, ao elogio da desmesurada vaidade do monstro que acaba por se revelar, afinal, a sua maior e fatal fraqueza: «Polegarzinho não precisou de usar a mínima força para vencer a força bruta do Gigante. Apenas um pouco de coragem e uma boa dose de esperteza para compreender que o ponto forte dos gigantes não é a inteligência e que são muito vaidosos» (Cardoso, 2002: 46). *Polegarzinho* (2002) permite a identificação imediata da criança com o protagonista que, vulnerável à multiplicidade de perigos que a dimensão grandiosa do mundo desconhecido apresenta, se encontra sistematicamente exposto a situações e a personagens capazes de o devorar, isto é, magoar ou destruir.

Substancialmente diversa é a figuração do gigante concebido para a peça *Óscar* (2003), opondo-se à estereotipada imagem do vilão. Trata-se de um *nonsensical* gigante, cuja ementa ultrapassa largamente o aterrorizante apetite para comer meninos: «Como tudo quanto mexe» (Cardoso, 2003: 46), aliás, tudo o que vê, sem esquecer o que não mexe – carne, peixe, nuvens, queijo, porcos, aviões, rebuçados, pavões, arroz, elefantes, flores, computadores, cocos, cornflakes, carros, queques, relógios, sinos, telefones e, a rimar com



meninos, *pepinos*. Neste caso, numa rivalidade entre o mítico e o real, o Gigante é, verosimilmente, um canto do jardim personificado por Óscar e que, à imagem e semelhança do convencional Lobo Mau, o incita a aproximar-se para o comer, digo, divertir: «Ficas comido e divertido» (idem, ibidem: 49). Com efeito, a didascália «(dentro da cabeça)» (idem, ibidem: 51) explicita o carácter fantástico e fantasista deste extraordinário gigante, cujo interior contém um divertidíssimo «parque de diversões: carrosséis, rodas gigantes, carrinhos de choque, além de muitos pensamentos doces: bolos de chocolate, smarties, pipocas, cornettos, etc., etc., etc.» (idem, ibidem: 49), o que, ao invés do tradicionalmente esperado, concretiza uma das maiores expectativas da criança. Sem dúvida que as aparências iludem: o Gigante que, *a priori*, pode parecer assustador e capaz das mais terríveis atrocidades, apenas procura um companheiro para a brincadeira, condenando, desde logo, os habituais preconceitos ou rótulos dicotómicos aparência *versus* essência: «Ora essa! Gostavas que eu te perguntasse se és um minúsculo insignificante?» (idem, ibidem: 45). Assim, o texto permite não só desconstruir uma personagem frequentemente conotada com acções maléficas, como ainda lhe atribui facetas de humanidade pelo afecto que demonstra (incapaz de magoar o pequeno herói), pela idoneidade que evidencia (cumprir as suas promessas) e pela brincadeira/diversão que a sua companhia propicia. De modo articulado com o texto, o ilustrador faz surgir, progressivamente, ao longo da margem de quatro páginas, a ridícula figura do Gigante, cujo penteado é constituído por relva e três árvores, primeiro com ar entediado mas, depois da brincadeira, feliz e sorridente.



Óscar

Este novo olhar/entendimento do gigante compagina-se com a «desconstrução destas ideias feitas sobre os monstros que, apresentando-se como seres incompreendidos ao longo dos séculos, surgem humanizados, muitas vezes frágeis e carentes. (...) os textos contemporâneos dialogam com a tradição e com as expectativas dos leitores cruzando (confundindo) os binómios isotópicos do Bem *versus* Mal» (Ramos, s/d: 6).

A personagem Caranguejo Eremita, de *História da Praia Grande* (2003), é também uma versão decalcada a partir do arquetípico monstro ou gigante. Pretensamente misantropo, «era um caranguejo maior do que o normal que vivia, no maior isolamento (...) constando apenas que era de temperamento violento e que não gostava de ser incomodado» (Cardoso, 2003a: 26), acaba por se revelar extraordinariamente hospitaleiro, afável, lúcido e, acima de tudo, um importantíssimo coadjuvante na demanda pela paz.

Os medos da criança, tal como os do adulto, derivam do confronto com a escuridão, o desconhecido, o imaterial, o indefinível e o inexplicável. Esta afirmação empírica encontra eco na situação criada na peça *Bichos do Bosque* (2008), a propósito do jogo nocturno de «caçar um fantasma na horta do Grilo Gigante» (Cardoso, 2008a: 20) proposto pelo Castor Leonardo. Detentores de curiosidade e ingenuidade ínsitas, os «três caçadores» divagam sobre a natureza maléfica da misteriosa «coisa», assim designada porque «uma “coisa” não mete tanto medo como um fantasma» (idem, ibidem: 23), sobretudo quando «sabemos que é vegetariana, por isso não nos vai comer...» (idem). E, com efeito, a deslumbrante e inofensiva lagarta «gigantesca» constitui outra possível desmontagem, uma versão no feminino, da entidade mítica. Este episódio releva, ainda, a apreensão e a aprendizagem eminentemente interactivas, idealmente realizadas em contexto grupal: «o mundo da criança é muito heterogéneo, ela está em contacto com várias realidades diferentes, das quais vai apreendendo valores e estratégias que contribuem para a formação da sua identidade pessoal e social» (Sarmiento, s/d: 14), com especial ênfase para a cultura de pares que «permite às crianças apropriar, reinventar e reproduzir o mundo que as rodeia» (idem). «A convivência com os seus pares, através da realização de actividades e rotinas, permite-lhes exorcizar medos, representar fantasias e cenas do quotidiano, que assim funcionam como terapias para lidar com experiências negativas. Esta partilha de tempos, acções, representações e emoções é necessária para um mais perfeito entendimento do mundo e faz parte do processo de crescimento» (idem).

O crescimento, inclusas as incertezas e as preocupações, constitui o motivo central da peça *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008). Os quadros «O meu Problema» e «O Resolvedor de Problemas» «ensinam» a criança a lidar com as suas/outras/múltiplas angústias. Em primeiro lugar, transmite-se a ideia de que a vida inclui quase sempre problemas e que todas as pessoas os têm, cabendo-lhes a responsabilidade da sua resolução, podendo (devendo) contar com a ajuda do Outro. A linguagem plástica povoa as duas páginas, onde se incluem os dois episódios, com expressivos e negros pontos de interrogação personificados, captados em diferentes posturas corporais, em estreita articulação com a linguagem verbal que enumera as plurifacetadas dimensões e naturezas dos problemas – *bicudo, arredondado, insignificante, enorme* –, e cuja resolução exige a simples tática da análise, da ponderação, da serenidade e da partilha: «dividir o problema grande numa série de problemas pequeninos e resolvê-los um a um» (Cardoso, 2008: 20). Por vezes, os problemas podem até parecer não ter solução mas, na verdade, são apenas «os mais difíceis de resolver» (idem), de onde se presume que os problemas irresolúveis inexistem.



*Como um Carrossel à Volta do Sol*

Longe de gigantes, monstros, fantasmas ou outras entidades imateriais e fictícias, a criança revela outros medos mais reais: a angústia da separação, o abandono ou a perda dos pais. No volume antológico *A Cor do Céu* (2005), o poema «Frutos com Carências» ilustra inequivocamente tais receios, referindo a constante necessidade que a criança sente da demonstração de afectos e da companhia – *miminhos, festinhas, surpresas, meninas, suspiros, beijinhos*. O poema personifica os diferentes frutos, com recurso à expressividade de diminutivos e à repetição anafórica da expressão «à espera» que reforçam a fragilidade e a premente necessidade de atenção por parte de todos os meninos. A última estrofe dá voz à assertividade aforística e tranquilizadora do adulto: «Diz a pêra: “Quem espera

desespera!” / Diz a romã: “Bem podem esperar até amanhã!” / Diz a melancia: “Vai ficar a sopa fria!”» (Cardoso, 2005: 12). Similarmente, o poema «Passarinhos Sozinhos» enfatiza a dependência, a fragilidade e o receio da separação: «Quem me fica com estes passarinhos? / (...) lhes dá carinho? / (...) lhes dá a papa no bico? / (...) lhes dá amor?» (idem, ibidem: 22). As ilustrações, laterais aos poemas, apresentam, no primeiro caso, quatro personagens/frutos, de olhos esbugalhados e inseguros, sentados num banco de jardim como se de uma paragem de autocarro se tratasse, ao lado de um original sinal de trânsito preenchido por um coração, símbolo do amor da família<sup>76</sup>, inesgotável e incondicional; no segundo caso, reiteram-se os olhos esbugalhados, indiciadores da aflição dos três passarinhos, recolhidos num ninho minúsculo, em contraposição à assustadora grandeza da floresta, confirmando as plurifacetadas vertentes do discurso icónico em conjugação com o textual: «el poder de la seducción de la imagen plástica (...) no son un discurso aparte de la propia obra infantil, sino, en todo caso, un *discurso paralelo*» (Garcia Rivera, 2005: 151-152).



Em *Bichos do Bosque* (2008), a personagem Pequeno Urso, detentora de maior autonomia, preocupa-se com a ausência demorada do pai e, com a ajuda dos amigos, parte à sua procura, realiza uma «operação de resgate» (Cardoso, 2008a: 42) para o salvar do constrangimento da «Situação Ridícula» (idem) em que se envolvera. *Polegarzinho* (2002) apresenta outra personagem dotada de autonomia e de grande coragem sem, contudo, abandonar o desejo de regressar ao lar, ao aconchego da afectividade familiar, aliás pulsão subjacente a todas as suas proezas: «leve-me para casa, senhor corvo» (Cardoso, 2002: 24).

<sup>76</sup>Por associação fónica, talvez seja possível descortinar laços de parentesco nos nomes pêra (pai), romã (mamã) e melancia (tia).

O crescimento físico poderá considerar-se como uma das obsessões que perturba o pequeno leitor que, olhando o mundo sob uma perspectiva inaugural, anseia pela descoberta de conhecimentos e pela obtenção de robustez (força e altura). Neste sentido, o dramaturgo coloca em cena pequenas personagens que, intencionalmente, aceitam as suas limitações físicas e, apesar delas, alcançam a realização de grandes feitos. Consideremos, a título exemplificativo, a personagem Polegarzinho, «o mais pequeno mas o mais valente de todos os homens do reino» (idem, ibidem: 48).

Na narrativa *O Senhor...* (2008), a vontade e a esperança de crescer depressa transparecem na prescrição de «um xarope para crescer» (Cardoso, 2008c: 14) que, não surtindo o almejado efeito, conduz a minúscula personagem à tentativa alternativa e pueril de outros processos: «O mais espectacular consistiu em manter-se suspenso num ramo da árvore com dois pesadíssimos sacos de batatas atados aos pés» (idem, ibidem: 16).

Neste âmbito, torna-se pertinente analisar o valor de personagens como o Caracol X, de *Bichos do Bosque* (2008), e o Senhor Conta-Quilómetros, de *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), visando desvendar o mistério da passagem do tempo e da morosidade no processo de crescimento. Caracol X, ao medir o longo corpo do crocodilo, explica, pormenorizadamente, que a paciência para esperar é uma virtude incontornável, visto as medições serem «feitas a “passo de caracol” que, no meu caso particular, tem o valor de 10 centímetros por hora» (Cardoso, 2008a: 62), afirmação reforçada pela sábia observação sentenciosa de Leonardo: «a liberdade [a autonomia] requer alguns sacrifícios» (idem). O seu contributo na medição (ou digamos, na avaliação das capacidades) de Crôco, visa, ainda, salientar a importância do autoconhecimento e da aceitação: «é bom sabermos as nossas próprias medidas» (idem, ibidem: 62). Por seu lado, o Senhor Conta-Quilómetros também elucida a criança/narradora sobre a relatividade na percepção da passagem do tempo, ao revelar-lhe um segredo: «Medi-te quando eras muito pequenino. Medias apenas 53 centímetros. Depois foste crescendo, crescendo... Estás grande. É a vida...» (Cardoso, 2008: 31).

Relacionada com a fisicalidade, outra das constantes preocupações da criança refere-se à aparência, potencial alvo de comentários depreciativos e que, por isso, desperta o instinto de autodefesa e promove reacções de agressividade, como tão bem se ilustra na composição «Girafa Histórica», integrada na colectânea *A Cor do Céu* (2005), concluindo que, acima de tudo, nos devemos aceitar tal como somos: «Ter um pescoço comprido / não

é nada de anormal / não é extravagante / não é traumatizante / (...) / Depois fico muito calma...» (Cardoso, 2005: 20).

Se a perspectiva infantil se debate com diversificadas inquietações, também contempla o sonho e inúmeros desejos, permitindo que a realidade adquira formas lúdicas. É no exercício do *faz-de-conta* que «a criança alcança um pleno domínio da situação, vivendo e convivendo com a fantasia e a realidade, capaz de passar de uma a outra, criando, assim, a possibilidade de elaboração de seus anseios e fantasias» (Monteiro, 1994: 18).

Enquanto denominador comum, o conceito de ludicidade, intrínseca ao ser humano, constitui-se como uma das referências mais abundantes e significativas na obra do autor, em especial porque «contrariamente aos adultos, entre brincar e fazer coisas sérias não há distinção, sendo o brincar muito do que as crianças fazem de mais sério» (Sarmiento, s/d: 15). Deste modo, o processo de crescimento, abordado em todos os textos, apresenta o jogo e a brincadeira como detentores de dimensão existencial, na medida em que contribuem para a definição da personalidade, a descoberta e a compreensão da realidade (tempo, espaço, circunstâncias, Outro). Na verdade, inúmeros estudos sobre a problemática da definição e do entendimento conceptual da ludicidade concluem, consensualmente, que a mesma «implica a comunicação, a aprendizagem, a cultura e a mudança» (Lopes, 2004: 6). Considerando que o conceito de ludicidade se reporta a um fenómeno humano e social, cujas espontaneidade e essência implicam a reflexão sobre a condição humana, independentemente das modalidades que assume ou das manifestações através das quais se concretiza, todas as situações vivenciadas nas histórias, criadas pelo autor, pretextualizam e valorizam a brincadeira e o jogo<sup>77</sup>.

Em *A Cor do Céu* (2005), os poemas «Hipopótamo-Balão», «Pingo de Chuva», «Borboleta à Toa», «Peixe Imóvel», «Macaco-Pinóquio», «Ai Qui Us», «Sim ou Não», «Nuvem na Cabeça» e «Noite» fazem a apologia da propensão para o devaneio e a dispersão. A colectânea contempla, ainda, referências atinentes ao acto de brincar/jogar: *desenhos, contos de fadas, mistérios, segredos, tesouros, pentear macacos, cantar o giroflé, trambolhão, enigmas, histórias maravilhosas, adivinhas, pião, canção, fazer de conta*, etc. Os jogos e as brincadeiras infantis não são, portanto, mero entretenimento, mas

---

<sup>77</sup>Em consonância com as orientações curriculares do ensino pré-escolar que reforçam as potencialidades pedagógicas e didácticas do jogo.

actividades que possibilitam a aprendizagem de várias habilidades, ajudando o indivíduo a construir e a interiorizar novas descobertas, a desenvolver e a enriquecer a sua personalidade: «o jogo enfeita a vida, ornamenta-a e se constitui como uma necessidade para o homem, ao lhe dar uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”, de compreender e influenciar o mundo em que vive» (Monteiro, 1994: 19-20).

Óscar (2003) refere diversificadas actividades lúdicas a realizar no jardim, embora condicionadas pelo clima. Na Primavera, quando não chove, quase todas as brincadeiras e jogos são possíveis – *cantar, saltar, descer, subir, jogar às escondidas, jogar à bola, até cair para o lado*. A intensidade do calor do Verão diminui a apetência para a actividade física mas permite a realização de piqueniques, sob a protecção da sombra dos chapéus-de-sol, e de «cambalhotas» imaginárias. O Outono, frio e ventoso, possibilita, ainda assim, os segredos, a apanhada, os esconderijos ou as incursões a «parques de diversões imaginários» situados na cabeça do Gigante, ou seja, no canto do jardim. O Inverno impõe o recolhimento, mas não espartilha a imaginação nem o anseio do ar livre: «quando parar de chover posso ir brincar para o jardim, mãe? Posso, posso?...» (Cardoso, 2003: 58).

Na peça *Bichos do Bosque* (2008), os animais dedicam-se a numerosas e divertidas actividades: *dolce fare niente, reuniões gerais, caças ao fantasma, espionagem, passeios pelo bosque, armadilhas, planos geniais, operações de resgate, jogar às bombas, resolução de problemas, projectos, construção de embarcações extraordinárias* (brinquedos?), *canções*, entendendo-se a brincadeira como «um processo que estando relacionado com o exercício da imaginação e da criatividade facilita a apropriação do tempo livre, ou tempo do lazer da criança» (Lopes, 2004: 43) e, deste modo, a ludicidade e a aprendizagem, onnipresentes no quotidiano, implicam-se reciprocamente na existência humana.

Em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), a criança protagonista desenvolve um abundante e pertinente jogo pergunta/resposta onde as questões de cariz fabuloso e sério se misturam e se harmonizam: o delírio imaginativo pessoal é constante e acompanha diversas viagens (de foguetão ao «planeta das apanhadinhas»; de balão «ao jardim de flores mimadas», ao «meu sonho», ao «meu pesadelo»), a par de jogos mais concretos e realizados em grupo – *jogar à bola e à macaca, subir aos telhados e às árvores, dar cambalhotas, brincar aos polícias e ladrões, à cabra-cega, aos cavalinhos, aos piratas, às escondidas*. O quadro «A Minha Escola» renega a anacrónica confusão entre os verbos

«ensinar» e «transmitir», transportando a brincadeira (instrumento pedagógico) para o contexto escolar, o que, convenientemente, privilegia as situações do processo ensino/aprendizagem sob as premissas da ludicidade e transforma a densidade e a complexidade das matérias em divertidos enigmas ou anedotas: «Se cada um dos meninos e meninas tem sete macaquinhos no nariz, quantos macaquinhos do nariz têm todos os meninos e meninas?» (Cardoso, 2008: 30). O discurso imagético, relativo a este quadro, reforça a sedução e o divertimento da escola e da aprendizagem, nomeadamente pela representação gráfica do edifício escolar personificado, a sorrir e a piscar o olho ao pequeno leitor, bem como pela representação das letras vogais como sorridentes e coloridas peças de um jogo.



*Como um Carrossel à Volta do Sol*

Esta peça sintetiza as especificidades que caracterizam a infância, enfatizando o apaziguamento, através da comparação explícita da vida com um carrossel, o engenho que, em torno de um eixo, põe em movimento os seus mecanismos e proporciona o divertimento. Trata-se da imagem idealizada do percurso de crescimento que, à semelhança do cíclico itinerário da Terra em torno do Sol, possibilita e incentiva as mudanças sem pôr em causa o equilíbrio, motivo que é extensivo à geometrização patente no discurso icónico do livro.

Sendo o assunto da fábula *História da Praia Grande* (2003) intensamente sério, o autor faz prevalecer o optimismo e a tendência para a ludicidade, nomeadamente através da longa e sensorial descrição do final eufórico da narrativa: «A festa não foi uma festa, foi uma festarola tão maravilhosa que nunca mais ninguém a esqueceria, por mais anos que vivesse. Havia um cheiro intenso a sardinhas assadas, o petisco mais apreciado por pinguins e pelicanos (...) beberam à farta o vinho (...). Um coro misto (...) cantava peças especialmente compostas para pios e grasnadelas (...) [e que] davam um toque especial ao acontecimento. Havia também uma zona infantil onde os mais jovens brincavam



alegremente (...) declamava sonetos alusivos à paz e ao amor (...) andava desvairada a dançar (...). A festa prolongava-se pela noite» (Cardoso, 2003a: 52-55).

Similarmente, os grandes festejos com que se encerra a peça *Polegarzinho* (2002), através dos quais, simbolicamente, se recompensa o herói em demanda por respostas fundamentais para a vida, sugerem a alegria de viver.

De resto, é pertinente salientar que, em todos os episódios das seis peças, o *happy end* é um imperativo e visivelmente eufórico, reconhecendo um travo epicurista na «filosofia para a vida» que o autor parece ter a intenção de transmitir.

#### 1.2. 4 – Circularidade

Viajar? Para viajar basta existir.

Bernardo Soares

«A viagem é um tema omnipresente na literatura, mesmo em textos onde não existe uma deslocação física da personagem. Aliás, a este respeito, basta que recordemos que a própria actividade do texto (e a leitura que lhe está subjacente) já pode funcionar como uma viagem no universo das palavras, entendendo-se, neste contexto, a actividade interpretativa como viagem iniciática nos múltiplos sentidos que um texto possibilita. A viagem da leitura, decorrente da da escrita, é fruto do encontro de caminhadas que se cruzam no ponto onde os horizontes de expectativas de ambos se tocam» (Ramos, 2003: 9).

Na obra de João Paulo Seara Cardoso, a temática da viagem, sempre circular, pressupondo um itinerário harmonioso de ida (descoberta) e de regresso (aconchego), numa metonímica alusão à perfeição e ao equilíbrio, está patente em todos os seus textos, constituindo-se como uma espécie de literatura de viagens ou de viagens na literatura, pretendendo situar a problemática do percurso do crescimento. Os protagonistas e os viajantes, com os quais o pequeno leitor/espectador se identifica espontaneamente, realizam viagens arrojadas, de pendor imaginário, metaforizando o crescimento e possibilitando o desenvolvimento de inúmeras competências, entre as quais, a curiosidade, a perspicácia, a perseverança, a coragem e a iniciativa, sempre alicerçadas no eixo dos afectos – dos laços familiares e da amizade.

Assim, *Polegarzinho* (2002), «estruturado de forma paralelística, (...) dá conta do percurso vitorioso do herói e do seu regresso triunfal à casa original, fechando o ciclo e promovendo o equilíbrio» (Gomes *et alii*, 2008: 52). O périplo de Polegarzinho simboliza a descoberta do mundo, da vida e de si mesmo, demonstrando a inauguralidade das situações vivenciadas pela criança, fora do contexto familiar. A viagem iniciática de Polegarzinho proporciona-lhe o encontro e o contacto com numerosas personagens e situações, numa dinâmica pendular de deslumbramentos e de desencantos, rumo à construção da sua mundividência e da sua personalidade. A cozinha da casa de Polegarzinho metaforiza o local de partida da caminhada, o primeiro passo do crescimento da criança que, casual mas inevitavelmente, «desequilibra-se e cai dentro da massa»

(Cardoso, 2002: 13), ou seja, interactua com as circunstâncias exógenas ao equilíbrio da rotina, da protecção e do aconchego familiares, debatendo-se com adversidades e encantamentos. Idealmente, ao atirar «a massa pela janela» (idem), a mãe (em sentido lato, os adultos) propulsiona o desenvolvimento da autonomia da criança, o que lhe permitirá construir-se e consolidar-se como indivíduo. Neste sentido, o percurso do pequeno herói contempla diversificadas circunstâncias e situações de aprendizagem que o colocam em confronto com diversos temperamentos/pessoas, descobertas, alegrias, problemas e subsequentes possibilidades de resolução. Ao longo dos diferentes episódios cénicos, Polegarzinho visita sugestivos lugares e estabelece diversas relações interpessoais, com maior ou menor grau de divergência ou de conflitualidade, o que, progressivamente, o ensina a lidar com o perigo, as dificuldades e as emoções, no fundo, com os patamares do crescimento.

*Polegarzinho* (2002) pode, pois, corporizar uma reinterpretação e uma reactualização do mito literário de Ulisses, arquétipo das narrativas de cariz épico, ao configurar uma trajectória narrativa de aprendizagem, a partir da qual o herói enfrenta uma enorme, longa e difícil prova, confirmando o ideal do herói nostálgico que anseia o regresso ao seu lugar e reafirmando o ímpeto do eterno «navegador», paradigma do ser que parte em busca do conhecimento do mundo e de si mesmo, através da sucessiva «aquisição» de experiências, de ciências e de sabedorias.

A divisão da narrativa em aventuras, subintituladas como complementos circunstanciais de lugar, sugere os degraus/aprendizagens que decorrem das peripécias vivenciadas pelo herói. O itinerário, traçado pelo autor e percorrido pelo protagonista, serve o propósito do (re)conhecimento de si mesmo e do mundo circundante, exactamente porque a sua caracterização é múltipla e o conhecimento é vasto, o que ilustra e encerra todas as potencialidades humanas. A viagem termina com a chegada ao porto seguro do lar e dos afectos incondicionais mas não se lhes circunscreve pois, sendo a aventura da vida ininterrupta, o epílogo «Passados alguns anos, Polegarzinho conheceu uma menina, como ele, que tinha nascido de uma flor encantada. Chamava-se Polegarzinha. Casaram e viveram felizes para sempre» (idem, ibidem: 48), através do qual o autor refresca a atemporalidade da tradição, alude à busca incessante de cumplicidade, de reflexo, de entendimento e de companheirismo que motiva o percurso de vida de qualquer ser humano.

Vejamos como a sucessão dos episódios do trajecto de Polegarzinho nos permite acompanhar e reconhecer um itinerário de autoconhecimento e de heteroconhecimento por parte da criança, dotada de autonomia, de coragem e de espírito combativo, e dos quais podemos inferir alguns ensinamentos: «Num prado», Polegarzinho encontra a afectada Vaca que fala francês e a quem, por capricho, apetece «fazer de conta que sou um hipopótamo» (idem, ibidem: 14), reconhecendo assim, no Outro, traços de excentricidade e de egocentrismo; «Na barriga da vaca», o pequeno herói descobre a maldade e o oportunismo dos humanos «ladrões»; «No céu» e «Na terra, debaixo de um carvalho», o leitor/espectador compreende que a construção da amizade resulta do esforço de aceitar a diferença: desde as regras inusitadas até às limitações do Outro; «Nas profundezas de um rio», compreende-se que, apesar de o perigo estar sempre iminente, há que acreditar na sorte e manter o optimismo: «Polegarzinho não estava com sorte nenhuma. Fora comido pelo maior peixe que existia naquele rio. Contudo, isso acabaria por ser a salvação dele» (idem, ibidem: 25); «Na cozinha do castelo do rei» transmite-se a ideia de que, por vezes, é necessário fazer-se ouvir, intervindo e orientando o «destino», numa atitude conducente à autoprotecção: «Corte aqui... não, mais para o lado, isso... mais um pouco... óptimo, já chega! [e assim] (sai da barriga do peixe)» (idem, ibidem: 29) ileso; «Na sala do trono do castelo do Rei», Polegarzinho envolve-se numa causa, abraça o desafio e ousa inovar, em contraste com a anuente monofonia do «discurso político» ineficiente do coro de Cortesãos: «Senhor Rei, se o gigante é tão grande como dizem e se é tão feroz e tem tanta força, não poderá ser vencido por quem use as mesmas armas» (idem, ibidem: 32); «No castelo do Gigante», o pequeno herói enfrenta a irracionalidade da fúria injustificada e, com destreza, procura um refúgio para poder avaliar a situação e ponderar a melhor forma de actuação; «Na toca da Rata», o herói duvida de si mesmo e deixa-se envolver pelo desânimo mas, recorrendo à arte da dissimulação, consegue, a um tempo, furtar-se aos disparates da Ratinha, descansar e conceber um plano de acção estratégica: «Não estava a dormir. Estava a fingir. Precisava de tempo para pensar num plano. A situação não estava nada fácil» (idem, ibidem: 40); finalmente, «No castelo do Gigante», contando com a cumplicidade do Gato, Polegarzinho triunfa e, à semelhança de cerimoniais ritualísticos iniciáticos, metamorfoseia-se no crescido e sugestivo *Dom Polegar* que, descoberto, vivido e compreendido o mundo, é tradicional e euforicamente recompensado: «Na verdade, passara muito tempo desde que se iniciara a grande aventura de Polegarzinho, naquela

tarde em que caíra na massa do bolo. O rei acedeu ao pedido, recompensando-o generosamente com uma arca repleta de moedas de ouro e ordenou que se fizessem grandes festejos para comemorar a derrota do Gigante e a partida do herói Polegarzinho. Foi construída uma pequena carruagem dourada que, puxada por seis ratos brancos, transportou Polegarzinho de regresso a casa» (idem, *ibidem*: 48).

A personagem do Gato denuncia a intertextualidade com a obra *O Principezinho* de Antoine de Saint-Exupéry, tendo em conta a sua contaminação com a figura da Raposa, quando se questiona sobre a forma de criar, de cativar uma amizade, patente na réplica: «É demasiado cedo para saber isso...» (idem, *ibidem*: 41). Nas seis obras em estudo, a referência intertextual à obra de Saint-Exupéry é frequente, explicitando um traço de influência inspiradora para a escrita deste autor: em *História da Praia Grande* (2003), a figura da entidade maravilhosa do «peixe da cabeça de ouro» em muito se assemelha à figura de *O Principezinho*: «um menino de cabelo louro que parecia distraído (...) [detentor de] voz bela e baixinha» (Cardoso, 2003a: 55); a viagem interplanetária da personagem de Saint-Exupéry é parafraseada nos episódios «Uma Noite com Estrelas» e «O Planeta das Apanhadinhas» em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008); na mesma peça, no quadro cénico «Uma Viagem de Balão e um Jardim de Flores Mimadas», cremos reconhecer alguma aproximação à rosa do escritor francês que, sendo vulgar, é detentora de unicidade; em *A Cor do Céu* (2005), Seara Cardoso salienta o inestimável valor da amizade e do amor, através de um poema que resume a narrativa hipotextual, transparentemente intitulado «Principezinho»: «No fim ficaste só / ao pôr do Sol / Nada ao teu redor / além do céu. / Só uma ovelha / e uma flor» (Cardoso, 2005: 36).

Em *História da Praia Grande* (2003), Matias e Gabriel realizam uma longa e fantasiosa viagem em prol da paz, enfatizando a inutilidade dos conflitos, «ao mesmo tempo que [se] destaca a importância do amor, da amizade e o seu contributo na superação das diferenças» (Gomes *et alii*, 2008: 52). Detentor de inquestionável optimismo, o autor deposita a esperança nas novas gerações, nas jovens personagens de Gabriel e Matias, cujos olhares e entendimentos imbuídos de *naïveté* e destituídos de preconceitos, os capacitam, enquanto representantes dos dois povos, para emendar os erros do passado e construir outra realidade histórica que pretere a tradição em favor da paz.

A entidade diegética atribui-lhes o protagonismo de heróis que, unidos, enfrentam perigos, perseguindo um sonho lendário e promotor da mudança. No início da narrativa,

pinguins e pelicanos coexistem «num território bem delimitado por uma fieira de rochas negras que ninguém ousava passar» (Cardoso, 2003a: 5) mas, graças à coragem e ao empenho inconformista de Gabriel e de Matias, o final é bem diferente, configurando a união de este e oeste, a convivência pacífica entre as duas comunidades, sendo possível vislumbrar melhorias para o futuro: «a força era tanta que a barreira de pedras foi removida com a maior das facilidades e, logo a seguir, iniciaram-se os preparativos para a grande festa da reunificação da Praia Grande» (idem, ibidem: 51).

Os protagonistas da engajada viagem são, simbolicamente, opostos em termos culturais e temperamentais, concretizando uma amizade improvável mas pluralista que sintoniza as habilidades e as mundividências de ambos, para alegorizar a amplitude e a eficácia da cooperação e da aceitação, resultantes da união de esforços e da congregação de meios e de capacidades. A atitude racional e céptica de Gabriel, o pelicano, alia-se à crença entusiástica de Matias, o pinguim, para, juntos, percorrerem um itinerário maravilhoso e resolverem um enigma mágico que determinará a coexistência pacífica dos seus povos.

Em registo similar ao das narrativas de viagens, insistindo na pormenorização descritiva das personagens, das ambiências e dos lugares<sup>78</sup>, perante os quais os protagonistas evidenciam receios e perplexidades, o narrador partilha com o leitor, impressivamente, as emoções vivenciadas pelas personagens: a incerteza e o medo à porta da casa do Caranguejo Eremita, a dúvida silenciosa perante a grandiosidade do plano a que se propõem, o encantamento face à irrealidade no instante do encontro com o maravilhoso, a aflição e o empenho na exequibilidade da sua acção missionária, a cumplicidade dos olhares cruzados e da amizade: «E teve pena de não ter partilhado aquele momento maravilhoso com o seu grande amigo Gabriel. (...) – Matias, eu vi! Eu vi!» (idem, ibidem: 55-56).

A viagem de demanda de Gabriel e de Matias concretiza algo que o espírito desgastado do senso comum poderá considerar uma utopia – a restauração da paz –, demonstrando que a crença no imaginário e a esperança num futuro diferente e melhor anulam quaisquer impossibilidades. Conscientes dos perigos que enfrentam e das suas

---

<sup>78</sup>Cf. «A entrada da gruta estava protegida por uma barreira incrível e caótica construída com paus e velhas tábuas, restos de redes de pesca, algas secas, ouriços-do-mar, espinhas de peixe e toda a espécie de objectos» (Cardoso, 2003a: 26); «A gruta era clara (...) paredes húmidas estavam forradas de anémonas de cor vermelha e verde que abriam e fechavam lentamente. Uma estrela-do-mar (...) refeição de búzios e mexilhões (...) tenazes de caranguejos mortos, em cima de um velho caixote (...) inúmeros objectos (...) minuciosamente arrumados nos buracos das paredes» (idem, ibidem: 28).

vulnerabilidades e inexperiências – Gabriel nunca voou «para muito longe da costa» (idem, ibidem: 33) e Matias nunca nadou «para além daquelas rochas» (idem, ibidem: 34) –, os dois heróis assumem «a sua importante missão» (idem) e, munidos do mágico «búzio dourado», facultado pelo lúcido Caranguejo Eremita, e das sábias e pragmáticas orientações do avô de Matias<sup>79</sup>, rumam exactamente até «ao meio do mar ao local onde a Estrela do Norte brilha mais intensamente sobre a água» (idem, ibidem: 33), em busca do «peixe da cabeça de ouro», uma das lendas do mar. Inserida num contexto de confronto bélico, a lenda do «peixe da cabeça de ouro» pretextualiza a demanda dos heróis, ao mesmo tempo que reforça a ideia da cooperação e da amizade, ao concretizar o sonho pessoal de Matias, o pinguim: «Um dia, levas-me a voar contigo? (...) – Voar deve ser muito bom!» (idem, ibidem: 21). Ora, uma lenda é «uma narrativa de carácter ficcional» (Reis e Lopes, 1994: 224), transfigurada pela imaginação popular, aspecto que se confirma na voz do adjuvante Pescador Nicolau: «não se sabe se existe na realidade ou apenas na cabeça de pescadores aflitos quando vêem a morte a chegar, em alturas de naufrágio» (Cardoso, 2003a: 37).

Considerando a vertente do maravilhoso desta lenda do «peixe da cabeça de ouro», parece-nos pertinente, neste ponto da análise, proceder a observações parentéticas sobre a simbologia do ouro que, tradicionalmente considerado o mais precioso dos metais, «é o metal perfeito (...) [e] tem um carácter ígneo, solar e real, e até divino» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 495), o que parece coadunar-se com a dimensão reflexiva da intriga que visa, essencialmente, apologizar a preciosidade da paz e da união. Concomitante com a simbologia do ouro, a Estrela do Norte conduz-nos à sua primordial «qualidade de *luminária*, de fonte de luz [esclarecimento, sabedoria]» (idem, ibidem: 307). Símbolos de perfeição, as estrelas «atravessam a escuridão e são também como faróis» (idem, ibidem: 308) a orientar as decisões e o destino humano, com particular destaque para a estrela polar, em relação à qual «se definem as posições das estrelas, dos navegadores, dos nómadas, das caravanas, de todos os errantes nos desertos da terra, dos mares e do céu» (idem, ibidem: 309). Salientamos, ainda, que Gabriel e Matias procuram a luz, pretendendo rasurar a frieza e a negatividade imposta pela «fieira de rochas negras» (Cardoso, 2003a: 5) que divide o território e distancia os povos, considerando que a simbologia cromática do negro se associa à «ideia de Mal» (Chevalier e Gheerbrant: 1994: 543), de tristeza, de ódio,

<sup>79</sup>Cf. «Voaram todo o dia na direcção que o avô de Matias tinha indicado como certa (...) “Ó rapaz, o Norte é sempre em frente, não tem que enganar”» (Cardoso, 2003a: 35).

de destruição, de luto, de morte. O encontro com o maravilhoso, incluindo indícios da intervenção divina, ocorre envolto numa ambivalente miscelânea de sentidos e de emoções que, à luz da exigência de plausibilidade científica do século XXI, pretende justificar a alienação do momento: «foi-se instalando um profundo silêncio e até o mergulhar cadenciado dos remos na água parecia fazer parte desse silêncio misterioso. Aquele era, sem dúvida, o local mais luminoso do oceano naquela noite (...) a induzir todo aquele ambiente mágico» (Cardoso, 2003a: 39) ou «os três olhavam maravilhados para aquele espectáculo que durou longos instantes (...) como se fora um bailado muito belo. (...) uma belíssima voz de menino que soava como campainhas» (idem, ibidem: 41).

Gabriel e Matias resolvem o enigma mágico, pondo em prática um plano cuja exequibilidade recodifica e actualiza a dúbia e ancestral lenda, recorrendo às técnicas do *marketing* contemporâneo – o «voo publicitário» de Gabriel que anuncia as mais terríveis ameaças e consequências dos conflitos bélicos: a fome e a destruição ou a perda de identidade dos povos. Por seu lado, Matias, como um cronista/historiador, regista os sete dias de privação, nas páginas do seu diário, onde o discurso imagético impõe a sugestão da intensidade do sol como se, à revelia das forças da discórdia, as forças da natureza impusessem a linguagem do pacifismo, enquanto condição primordial para a sobrevivência e a coabitação futura: «os termos de paz propostos pelo Rei dos Mares eram os seguintes: os chefes de ambas as colónias deveriam encontrar-se (...) no intervalo da fronteira (...) e darem um abraço para selarem a concórdia entre pinguins e pelicanos» (idem, ibidem: 47).

*Óscar* (2003), constituindo uma alegoria sobre o cíclico retorno das quatro estações, inclui outras viagens e percursos imaginários<sup>80</sup>, nomeadamente as sugestivas voltas ao mundo empreendidas pela personagem Porco Cambalhota que, metaforicamente, visam demonstrar a irrequietude, o desejo de descoberta e a insatisfação permanente do ser humano que, perante a rotina e o conforto do equilíbrio, tende a sentir o tédio e o anseio da mudança: «um dia, estava o Porco Cambalhota a apanhar sol por baixo do céu e do sol e por cima do monte de erva verde, quando pensou para si mesmo o seu pensamento preferido» (Cardoso, 2003: 33), a saber, «cambalhotar daqui para fora» (idem). As quatro voltas ao mundo realizadas pelo viajante Cambalhota fazem-no compreender, contudo, por

---

<sup>80</sup> Cf. «*Óscar* é talvez o mais autobiográfico [dos espectáculos], segundo as palavras do seu cenógrafo e encenador. Tal como o menino da história, também João Paulo Seara Cardoso tinha, quando era criança, um jardim preferido onde perdia a noção das horas e ganhava amigos imaginários por entre as árvores e as flores» (Figueira, 2008: s/p).



razões várias (o frio do Pólo Norte, a incapacidade de nadar no Mar da China, as dificuldades de comunicação no Centro Comercial da Rússia e a extrema lonjura da Lua), que o melhor lugar do mundo é o jardim, o seu lar. A «Canção do Porco na Lua» antecipa o final feliz do episódio e releva a solidariedade e a cooperação, quando se apela à congregação de recursos materiais e humanos (neste caso, animais) para proporcionar o regresso de Cambalhota: «Tragam asas de falcão / E motores de avião / Tragam cordas de sisal / E uma escada de metal / (...) / Tragam aranhas e teias / Cachalotes e baleias / Girafas e elefantes / Tragam todos os gigantes» (idem, *ibidem*: 35).

Frequentemente, o desejo de viagem visa concretizar a possibilidade de mudança, muitas vezes decorrente da mudança interior, associada à insatisfação e, «através de todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento concreto ou espiritual. Mas esta procura não é mais do que uma busca e, na maior parte das vezes, uma fuga de si mesmo» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 692). Na antologia *A Cor do Céu* (2005), o poema «Macaco-Pinóquio» apresenta um itinerário semelhante ao de Porco Cambalhota, surrealista e imaginário, o que justifica quer o cognome hipotextual da personagem, quer a inserção da voz da razão e do prosaísmo, do retorno à realidade: «Anda mas é comer bananas / Não penses que nos enganas!» (Cardoso, 2005: 27).

Nos seus textos, João Paulo Seara Cardoso elogia, sistematicamente, a viagem imaginária, à qual confere valência tripla: de refúgio para as agruras da vida quotidiana<sup>81</sup>, de fonte de entretenimento<sup>82</sup> e de abrigo para os sonhos<sup>83</sup> sem, todavia, permitir a alienação, tal como sugere o «retrato de família» de Júlio Vanzeler que acompanha o poema «Nuvem na Cabeça»: o instantâneo, de contornos quase fotográficos, representa o entrelaçamento dos cinco elementos da família, sem lhes diluir a unicidade e o secretismo dos sonhos, representados pela nuvem<sup>84</sup> «pessoal» que cada um contempla.

<sup>81</sup>Cf. «Deve ser bom ser pirata! Os piratas nem sequer vão à escola (...). Deve ser bom ser pirata!» (Cardoso, 2008e: 6).

<sup>82</sup>Cf. «Tanta chuva de cada vez... / Toda a chuva que chover / Foi o Óscar quem a fez» (Cardoso, 2003: 56).

<sup>83</sup>Cf. «O que é? / É um jardim secreto. / Porquê? / Porque só tu sabes que ele existe» (Cardoso, 2008: 23).

<sup>84</sup>A linguagem plástica de Júlio Vanzeler evidencia, nesta colectânea, inequívoca coerência de estilo, pela representação iterativa da nuvem (ou de seres que lhe imitam o formato) como metáfora da imaginação.

*A Cor do Céu*

No mesmo volume antológico, convém, ainda, referir a insistência na tipologia das viagens imaginárias – interiores e imóveis – sempre promotoras de felicidade: em «Hipopótamo-Balão», o devaneio associa-se à capacidade de voar e à sensação de leveza: «Um hipopótamo levíssimo / levado pela brisa do Verão / sobrevoa a terra / como um balão» (idem, ibidem: 8); em «Pingos de Chuva», a anáfora ilustra as propriedades tranquilizadoras da dispersão: «sem pressa nenhuma / de chegar / sem pressa nenhuma / de saber» (idem, ibidem: 10); em «Borboleta à Toa», a imaginação, por vezes associada à tolice, revela-se, ainda assim, inebriante: «acordou estremunhada / muito tonta» (idem, ibidem: 14); em «Peixe Imóvel», o pensamento, capaz de flutuar, traz alegria: «com risos de cor / no fundo dos olhos» (idem, ibidem: 21); no poema «Ai Qui Us», o exercício do faz-de-conta redimensiona a realidade: «Cabeça de vento... / voa para longe / o pensamento» (idem, ibidem: 32); em «Noite», a imaginação e o sonho propiciam a inefabilidade do prazer: «uma coisa qualquer / de que te apeteça gostar» (idem, ibidem: 54).

No poema «Crocodilo do Nilo», a viagem de regresso, em sentido literal, é muito desejada e imprescindível para o equilíbrio emocional e a felicidade da personagem, como se comprova no epílogo: «(O crocodilo ficou-lhe eternamente agradecido, casou com a crocodila sua amada e tiveram muitos crocodilozinhos aos quais, em noites quentes lá no rio Nilo, ele conta esta história enternecido)» (idem, ibidem: 28). A personagem é redefinida, posteriormente, em *Bichos do Bosque* (2008), com a roupagem de Crôco, o metafórico estrangeiro e infeliz *outsider* na paisagem do bosque que não é o seu lar, demonstrando a imprescindibilidade do regresso ao lugar que conhecemos e onde nos

reconhecemos. Apesar de apreciar viver no bosque e de ser acarinhado por toda a comunidade, Crôco explica que «o meu habitat natural não é este bosque. Eu gosto muito de cá viver, de ter amigos fixos como tu... mas sinto falta do Egipto, de um grande rio para poder nadar à vontade, do pessoal lá do Nilo, do imenso céu azul... É triste estar aqui e não estar lá! Bruáa!» (Cardoso, 2008a: 50). As saudades das suas raízes afectivas e do seu país constituem as razões pelas quais, nos «Dias Tristes» (idem, ibidem: 49), apresenta uma clara sintomatologia de depressão: «hoje não me apetece falar com ninguém» (idem) porque a tristeza o invade com o pensamento obsessivo do desejo de regresso: «Fico a cismar, a cismar / a matutar, em zarpar / daqui para fora / quero ir-me embora / o bosque é fixe / isto é bonito / mas não há nada como o Egipto!» (idem, ibidem: 52).

*Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008) simboliza a grande «viagem da vida», observada pela criança como se folheasse um álbum de fotografias, desde o dia do seu nascimento: «Um dia a minha mãe disse: Ai! Ai! Ai! Ai! / E o meu pai disse: Ai, ai, ai, ai? / E eu NASCI!!!» (Cardoso, 2008: 2), até ao momento presente. À medida que vai crescendo, de quadro cénico em quadro cénico, a criança questiona o mundo e as realidades – *O que é que é? Anda? Voa? Para onde? Tem asas, chapéu, pernas? Por que é que?* – e, de resposta em resposta, o adulto elucida e apazigua o pequeno leitor, sugerindo sempre a alegria de descobrir, de aprender e de imaginar.

Perante as incessantes dúvidas da criança, o dramaturgo explica que, na essência, a vida é «COMO UM CARROSSEL À VOLTA DO SOL!» (idem, ibidem: 32). Trata-se de uma reflexão de carácter existencialista sobre a vida, sobre o acto de crescer, sobre uma caminhada que contempla felicidades e adversidades e que, efectivamente, se assemelha à movimentação de um carrossel: «assim é a existência humana; ora vertiginosa ora plácida; com subidas e descidas; com alegria e mágoa; com esperança e medo; preme de problemas [desafios] ora simples ora [aparentemente] irresolúveis» (Couto, 2008: s/p). Assim, os episódios, as imagens, os encontros, os confrontos e as aprendizagens sucedem-se, em ritmo compassadamente cronológico. «O livro aposta (...) na robustez psíquica de cada pequeno aprendiz da vida» (idem), referindo as diversas descobertas, através das quais a criança obtém respostas e adquire ou consolida habilidades para lidar com os pesadelos, os obstáculos, os problemas e também para construir os sonhos<sup>85</sup>. «Para isso concorre o

<sup>85</sup> António Eça de Queiroz, na edição do jornal *Expresso* de 18 de Fevereiro de 2006, referiu que a peça «mostra o espanto de um menino perante as coisas que o rodeiam – e que parecem mudar conforme ele vai

grafismo das páginas, num apelo visual festivo, com o texto a surgir como se estivesse disposto numa janela de conversação da Internet. Paralelamente à narrativa textual, irrompe enérgica e dinâmica a narrativa pictórica das ilustrações de Renato Seixas: sol, árvores, pássaros com grandes olhos, gotinhas de água e flores dão o envolvimento ecológico e o abraço cúmplice da Natureza a quem cresce com todas as dúvidas da caminhada» (idem).

O paralelo comparativo entre a vida e o carrossel, proposto pelo autor, enfatiza a ludicidade inerente ao acto de crescer (viver) que, idealmente, deverá primar pela qualidade, o que implica, acima de tudo, a plena fruição na mobilidade, na mudança, na velocidade e na passagem do tempo<sup>86</sup>. Do mesmo modo, a comparação reforça as ideias de equilíbrio, de segurança e de perfeição intrínsecas à circularidade. Da simbologia da circum-ambulação, interessa reter, no âmbito da presente análise, a ideia de que «os círculos simbolizam as etapas do aperfeiçoamento interior [em crescimento, em evolução], a harmonia progressiva» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 202).

Para concluir, consideramos que o fenómeno da viagem, em sentido lato, confere às seis peças em estudo traços de contemporaneidade e de actualidade, ao contemplarem cinco das seis tipologias definidas pelo sociólogo Pedro de Andrade (1993)<sup>87</sup>. Assim, o quadro cénico «A Minha Rua», de *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), e o episódio «O Crôco Vai de Vela», de *Bichos do Bosque* (2008), reportam-se à *viagem de trabalho*, descrevendo, no primeiro caso, a azáfama quotidiana, obrigatória e cronometrada dos habitantes da cidade e, no segundo caso, referindo o fenómeno da i/emigração. Em *Óscar* (2003), a personagem Porco Cambalhota passa pelo Centro Comercial da Rússia e, em *A Cor do Céu* (2005), o poema «Crocodilo do Nilo» descreve uma ida ao supermercado, consubstanciando, em ambos os casos, a tipologia da *viagem de consumo*, também

---

mudando. E então surgem as suas dúvidas e inquietações (coisa que qualquer pai sabe existir no íntimo dos seus filhos), mas também os sonhos e as fantásticas “produções” de que a mente de uma criança é capaz».

<sup>86</sup>Em entrevista ao jornal *Comércio do Porto*, a dois de Outubro de 2004, a propósito da personagem Humpty-Dumpty do espectáculo *A Cor do Céu* (2005), Seara Cardoso explicava que «com esta personagem, pude explorar a questão do espaço e do tempo, que é sempre muito importante para uma criança. Quando eu estava a crescer, custou-me muito perceber o que era o tempo, como é que corria, o que era um mês e um ano, o passado e o futuro», afirmações que justificam a frequente representação temporal baseada no ciclo da natureza.

<sup>87</sup>Enumeram-se os seis tipos de viagem considerados por Pedro de Andrade: 1. a viagem de trabalho (a deslocação quotidiana, obrigatória e cronometrada, o nomadismo e a emigração); 2. A viagem de consumo (as idas aos centros comerciais); 3. A viagem do poder (política e diplomática); 4. A viagem de lazer (as saídas rápidas e o turismo organizado); 5. A viagem cultural (o turismo cultural e a pesquisa em bibliotecas ou bases de dados) e 6. A viagem sagrada (a peregrinação).

indelevelmente referida em *Polegarzinho* (2002), quer pela ida de Catarina ao supermercado, quer pelo obscuro «negócio» concebido pelos dois ladrões. Como exemplo da *viagem do poder*, destacamos a incursão de Matias e de Gabriel, da fábula dramática *História da Praia Grande* (2003), enquanto «enviados» diplomáticos pela paz. A *viagem de lazer* é amplamente referenciada nos seis textos dramáticos: a ida ao parque no episódio «A Árvore dos Ninhos dos Passarinhos», o passeio à chuva na cidade de que resulta o encontro com o Senhor Meteorológico, em *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008), ou as tranquilas incursões pelo bosque muito apreciadas pela personagem Grande Urso, em *Bichos do Bosque* (2008); a *viagem cultural* está presente na ida ao teatro que acontece no episódio «Uma Viagem de Balão e um Jardim de Flores Mimadas», da peça *Como um Carrossel à Volta do Sol* (2008).

## CAPÍTULO III

### 1. Da Teatralidade

«Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes»

Roland Barthes

Se o texto «conta» e se constitui como o registo que eterniza a ideia, a encenação proporciona a vivência, única e irrepetível, do acto teatral que «mostra»: «Desde el punto de vista de la comunicación, el receptor del teatro no debe confundirse con el lector. El espectador es oyente en parte (...). Pero también es vidente y observador de la representación de la realidad que le ofrece el drama. El espectador de teatro no lee palabras, lee acciones» (Cervera, 1991: 161 – 162). Ora, a comunicação teatral implica a co-presença física de actores cénicos e de espectadores entre os quais se estabelece uma relação de maior ou menor empatia; a existência de um espaço e de um tempo cénicos; a intervenção cruzada de uma multiplicidade de códigos (linguístico, proxémico, cinésico, paralinguístico); o funcionamento de diversos canais (vocal/auditivo, visual/luminoso, visual/cromático, tátil, olfativo, etc.)<sup>88</sup>. Com efeito, o texto teatral concretiza-se como mensagem múltipla, como um policódigo ostensivo que expõe actos, comportamentos, movimentos, posturas, cenários e objectos, indumentária, efeitos luminosos, sonoros e musicais, coreográficos, etc., pelo que a «emissão teatral» resulta de uma ampla cumplicidade multidisciplinar.

O conceito de teatro, como o entendemos na actualidade, é originário do verbo grego *theastai* que significa «ver, contemplar, olhar»<sup>89</sup>. Tendo como alicerce estrutural o

<sup>88</sup>A propósito da encenação de *Oscar* (2003), Seara Cardoso afirma: «a obra teatral é sempre uma escrita de difícil leitura. As palavras são escritas para se verem, é essa a essência do Teatro, não são as palavras, são as acções. É uma escrita sensorial e um tanto abstracta que, pelo lúdico das palavras e das onomatopeias, tenta transmitir sensações (...) este tipo de escrita só é possível quando encarada de um ponto de vista prático, para responder a necessidades cénicas concretas (...) numa interpretação que pretende que o público sinta os cheiros, as cores, o quente, o frio, o sol e a chuva» (Cardoso, 2008b: 117-119).

<sup>89</sup>A noção de representação teatral é tão antiga quanto a existência do Homem e está vinculada aos rituais mágicos e religiosos primitivos, sendo credível que o teatro nasceu no instante em que o homem primitivo (aquele que actuou) colocou e tirou a máscara diante do espectador (aquele que observou), com consciência

princípio da interdisciplinaridade, o teatro serve-se tanto da palavra como de outros sistemas semióticos não verbais. Na sua essência, o acto teatral lida com diversificados códigos construídos a partir do gesto e da voz, expandindo-se para outros sistemas sógnicos heterogéneos como o cenário, o movimento cénico, o guarda-roupa, a iluminação, a música, entre muitos outros.

De acordo com Ryngaert, o conceito de teatralidade reveste-se de genérica indefinição: «caractère de ce qui se prête à la représentation scénique. Traditionnellement, du point de vue du texte, la théâtralité se mesure à l'existence des formes, comme par exemple le dialogue, qui conviennent à la scène, à la présence de forces contradictoires prises en charge par les personnages et d'enjeux clairement visibles dans les rapports établis par la parole (...) [mais] la notion de théâtralité évolue dans la mesure où le dialogue n'est plus une obligation de l'écriture (...) [et] l'affaiblissement des genres et les essais de mise en scène ont fait reculer les limites de ce l'on entendait par « texte théâtral » au point que l'on peut aujourd'hui envisager le passage à la scène de n'importe quel texte» (Ryngaert, 2000 : 179).

Neste âmbito, entendendo o fenómeno teatral como detentor de autonomia textual e o espectáculo como uma «máquina» que emite mensagens, como tudo o que é capaz de atrair o olhar e a atenção do espectador, referimos, de forma sumária, a essência de algumas das suas componentes. Assim, o **cenário** determina o espaço e o tempo da acção teatral e depende da gramaticalidade de outras expressões artísticas – a pintura, a escultura, a arquitectura, a decoração, o *design*, a iluminação, a projecção, a digitalização, etc. – que, em simbiose, se encarregam de representar ou demarcar um espaço geográfico (uma paisagem), social (uma escola), interior (as emoções). No cenário projecta-se a noção de tempo – a época, as estações do ano, as horas do dia, os momentos fugazes do imaginário. A principal função da **iluminação** é delimitar o espaço cénico, o lugar de cena, encarregando-se de estabelecer relações com o actor e os objectos, e modelando, através de maior ou menor incidência do foco de luz ou da difusão de cor, o rosto, o corpo do actor ou um fragmento do cenário. Sempre presente no teatro, desde as origens, a **música** é o elemento dialógico por excelência, contracenando com os movimentos do actor, explicitando o(s) seu(s) estado(s) interior(es), dialogando com a luz e com o espaço nos seus múltiplos aspectos – a música tem a propriedade de enfatizar, ampliar, validar ou

---

plena do exercício de simulação, de representação, abrangendo o princípio do teatro como o concebemos contemporaneamente.

mesmo desmentir os signos de outros sistemas. No teatro, o **figurino** reporta-se a vários indícios que explicitam traços da personagem<sup>90</sup> (idade, sexo, profissão, etc.) e que representam diversificados aspectos como o clima, a região, a época, a estação do ano, a hora do dia. O **movimento cénico** do actor organiza e relaciona as sequências no palco, referindo-se às várias formas de o actor se deslocar, às suas entradas e/ou saídas de cena, à sua posição em relação aos outros actores, aos adereços, aos elementos do cenário ou, ainda, aos espectadores. Quando não vocalizado, o texto é **gesto**, um dos organizadores fundamentais da gramática do teatro: é com o gesto e com a **voz** que o actor cria e anima a *persona*. O gesto tornou-se um instrumento de expressão indispensável na arte dramática, ao exprimir os pensamentos através do movimento ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça ou do corpo inteiro. Os signos gestuais podem acompanhar ou substituir a palavra, suprimir um elemento do cenário ou um sentimento. A par do gesto, a voz do actor é um elemento fundador do texto teatral, escrito ou não, explorando-lhe a entoação, o ritmo e a intensidade com que pronuncia palavras ou emite sons.

A presente reflexão, para além de pretender dar visibilidade a um género literário – o texto dramático – pretende, igualmente, dar relevo à sua concretização em espectáculo teatral. O teatro é uma arte na qual *ver*, *ouvir* e *fazer* se afiguram como dimensões inseparáveis o que, dependendo da abordagem metodológica, poderá abrir múltiplas perspectivas de análise, autónomas do estudo textual. «Ir ao teatro» pressupõe a participação na efemeridade de um acto multidisciplinar e complexo, no qual intervêm escritores, encenadores, actores, cenógrafos, músicos, sonoplastas, iluminadores, e muitos outros criadores, nomeadamente o público: «é o espectador, muito mais que o encenador, quem fabrica o espectáculo, pois ele tem de recompor a totalidade da representação em seus eixos, o vertical e o horizontal ao mesmo tempo, sendo obrigado não só a acompanhar uma história, uma fábula (eixo horizontal), mas também a recompor a cada momento a figura total de todos os signos que cooperam na representação. Ele é forçado a envolver-se no espectáculo (identificação) e a afastar-se dele (distanciamento). Não há, é certo, outra actividade que exija semelhante investimento intelectual e psíquico. Daí advém, sem dúvida, o carácter insubstituível do teatro e sua permanência em sociedades tão diferentes e sob formas tão variadas» (Ubersfeld, 2005: 20).

---

<sup>90</sup>Em certas tradições teatrais, como na *Commedia dell'Arte* por exemplo, a indumentária pode assumir a função de «máscara» que identifica tipos imutáveis (*stock characters*): o avarento, o vilão, ...



Deste modo e, porque o sentido ontológico do texto teatral se faz *in praesentia* do espectador, em determinado momento, único e efémero, submetemos a dimensão espectacular dos textos dramáticos, da autoria de João Paulo Seara Cardoso, à análise e à apreciação de um grupo de crianças com idades entre os seis e os dez anos. Assim, cremos ter proporcionado a «experiência estética (...) [que é] fundamental na vida de uma pessoa (de uma criança, também) e [que] deve ser independente de um processo educativo formal» (Cardoso, 2008b: 121), quer pela organização de uma ida ao teatro para assistir à peça *Como um Carrossel à Volta do Sol*<sup>91</sup>, quer pelo visionamento dos outros cinco espectáculos gravados em DVD<sup>92</sup>.

No seguimento da actividade, tendo em conta a sua tenra idade, solicitámos aos espectadores que redigissem pequenos textos onde constassem os seus juízos explícitos e mediatos relativamente ao espectáculo teatral<sup>93</sup> e que realizassem desenhos alusivos à experiência vivenciada. Acreditamos que, a par da promoção da leitura do género dramático, é igualmente importante fomentar nos jovens leitores um espírito teatrista e, deste modo, visamos salientar que a análise literária não substitui o teatro, até porque, no mundo contemporâneo, a ida ao teatro não é uma actividade quotidiana para as crianças. Assistir a um espectáculo teatral, ao invés de práticas comuns (ler livros e revistas, ver televisão, ouvir música, jogar no computador ou nas consolas, ir ao cinema), é uma experiência relativamente excepcional na vivência da maioria das crianças – inédita em alguns casos –, associando-se à novidade e à ambiência de festa. A excepcionalidade da experiência estética teatral, envolvendo um certo cerimonial ritualístico, poderá constituir, na vida das crianças, um factor determinante na construção das suas identidades pessoal e social e, sobretudo, contribuir para o seu «despertar» como *espectador*.

Os documentos criados, distantes de intenções teatrólogas, não pretendem abordar a especificidade dos elementos do teatro de marionetas (quadros, episódios, cenas, temas, técnicas de manipulação, riso, grotesco, musicalidade, dança, estrutura dramática), mas tão só enfatizar a «atitude e actividade do espectador diante do espectáculo; maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética» (Pavis,

<sup>91</sup>Teatro Viriato, 6 de Fevereiro de 2009.

<sup>92</sup>*Polegarzinho, Óscar, História da Praia Grande, A Cor do Céu e Bichos do Bosque*.

<sup>93</sup>Cf. «Não existindo um “modelo” (...) a ficha deve incidir preferencialmente sobre elementos específicos da linguagem teatral, perspectiva que neste caso será a mais pertinente, levando o aluno a observar e a registar aspectos ligados à forma como o encenador trabalhou as diversas linguagens que tem ao seu dispor». (Bastos, 1999: 236).

2003: 329), incidindo sobre componentes específicas da linguagem cénica. Os referidos documentos não pretendem (nem poderiam, atendendo ao número de participações) proceder a uma análise estatística ou sociológica, privilegiando antes aquilo a que talvez possamos chamar de «testemunho de fruição», uma espécie de documento que possibilite alguma reflexão, ilustrando determinadas concepções e/ou práticas.

O espectáculo teatral produz, a todo o momento, diversificados estímulos linguísticos, sonoros, visuais, gestuais e plásticos, através dos quais o «espectador infantil goza a história representada e a modalidade de representação (...) atento àquilo que se *faz* na cena, isto é, ao *aqui e agora* da representação, que é o real artístico. Nesse sentido, se o fruidor é etimologicamente *aquele que desfruta de um direito ou de um bem*, a fruição de uma obra de arte (em particular da obra de arte teatral) comporta um *gozo* no qual pode estar incluída a aquisição de um bem, prazer ou divertimento» (Gagliardi, 2000: 74-75). Assim, decifrar o espectáculo teatral implica a actividade lúdica de reconhecer as personagens e as linhas gerais da acção dramática, contextualizadas e indissociáveis da «narrativa sensorial» que emerge das múltiplas componentes que (in)enformam a intriga (cenário, guarda-roupa, luz, sonoridade, adereços, etc.).

Construídos como um questionário semi-orientado que apela à especificidade da linguagem teatral e, simultaneamente, permite a expressão livre (escrita e/ou plástica), os referidos documentos de observação recolhem opiniões, reacções imediatas e espontâneas acerca dos espectáculos e, da sua análise reflexiva e interpretativa, partindo das emoções e das sensações descritas, podemos inferir alguns dos significados e dos sentidos que o espectador constrói em relação ao teatro e às temáticas abordadas. Em termos metodológicos, optámos por digitalizar o «registo de observação e apreciação do espectáculo teatral» e os desenhos realizados pelas crianças que, incluindo a identificação do espectador<sup>94</sup>, puderam, depois da análise, ser entregues como memória do espectáculo.

A maioria dos jovens espectadores usa a expressão «muito interessante»<sup>95</sup> para classificar os seis espectáculos em estudo, sublinhando que a ida ao teatro se constitui como uma experiência que difere da «emissão televisiva» porque o espectáculo acontece

<sup>94</sup>Para salvaguardar a identidade dos participantes, nos documentos digitalizados, rasurámos os seus apelidos.

<sup>95</sup> Das sessenta respostas à questão número 10 do «Registo de Observação e Apreciação do Espectáculo Teatral», seis crianças optaram pela classificação de «interessante» relativamente aos espectáculos *Como um Carrossel à Volta do Sol* (anexos A1a, A5a, A8a), *A Cor do Céu* (anexo C8a), *História da Praia Grande* (anexos D3a, D6a) e *Óscar* (anexo E10a); apenas um espectador considerou «pouco interessante» a peça *Como um Carrossel à Volta do Sol* (anexo A10a).

ao vivo, tornando-se mais divertido, entusiasmante e surpreendente, capaz de intensificar as sensações e as emoções: «vê-se melhor»<sup>96</sup>, «vê-se tudo»<sup>97</sup>, «pode ouvir-se melhor»<sup>98</sup>, «feito por pessoas»<sup>99</sup>, «as marionetas parecem reais»<sup>100</sup> e o encontro com os actores – «pessoas verdadeiras»<sup>101</sup> e com «vozes reais»<sup>102</sup> – acontece «cara a cara»<sup>103</sup>. A gravação «não acontece em tempo real»<sup>104</sup> e as mais-valias do teatro relacionam-se com a própria sala e a ambiência do espectáculo, a presença de muitos espectadores, a partilha e a companhia dos amigos, o realismo e a pormenorização – «como se faz», «mais realista»<sup>105</sup> – e a proximidade entre actores e espectadores: os actores «ao pé de nós»<sup>106</sup> e nós «ao pé dos actores»<sup>107</sup>.

Com notável expressividade (impondo-se, por vezes, a necessidade de recorrer ao complemento da legenda)<sup>108</sup>, os desenhos realizados reproduzem a configuração do espaço cénico, as fontes de luz, as cores, os objectos em cena<sup>109</sup>, os retratos das personagens (traçados sempre com a evidência de um sorriso)<sup>110</sup> e as cenas mais cómicas, sendo «a confirmação de uma extraordinária capacidade de percepção e de registo do olhar infantil» (idem, ibidem: 77) que, no caso de *Como um Carrossel à Volta do Sol*, o único a que se assistiu ao vivo, inspira a representação pictórica da própria sala de espectáculo<sup>111</sup>.

Na peça *Polegarzinho*, o enredo destaca-se como o aspecto mais relevante, embora a presença das marionetas, símbolos do jogo do faz-de-conta, seja também significativa. O cenário representa o lugar onde decorre a acção e a sonoridade revela-se adequada à intriga, havendo a salientar o aspecto da alternância de falas e de músicas. Os actores destacam-se nas suas diversas valências: a expressão corporal, a expressividade verbal e a caracterização. Embora outros episódios da peça tenham sido motivo de perplexidade – o

<sup>96</sup>Cf. Anexos A8a, C1a, C8a, C10a, E4a (questão número 9).

<sup>97</sup>Cf. Anexos E5a, F7a (questão número 9).

<sup>98</sup>Cf. Anexo D2a (questão número 9).

<sup>99</sup>Cf. Anexos A1a, B4a, B5a, C3a, C4a, C7a, D1a, D7a, E10a (questão número 9).

<sup>100</sup>Cf. Anexos A1a, B4a, B5a, C3a, C4a, C7a, D1a, D7a, E10a (questão número 9) e C8a (questão número 8).

<sup>101</sup>Cf. Anexo F3a (questão número 9).

<sup>102</sup>Cf. Anexo A3a (questão número 9).

<sup>103</sup>Cf. Anexo F8a (questão número 9).

<sup>104</sup>Cf. Anexos C5a, C10a, F1a (questão número 9).

<sup>105</sup>Cf. Anexo C8a (questão número 9).

<sup>106</sup>Cf. Anexo C3a (questão número 9).

<sup>107</sup>Cf. Anexos B5a, C6a (questão número 9).

<sup>108</sup>Cf. Anexos B15, E11.

<sup>109</sup>Cf. Anexos A11, A13, A15, B12, B14, B15, C11, C12, C13, C14, C15, D12, D15, E12, E13, E14, F12, F13, F14.

<sup>110</sup>Cf. Anexos A13, B11, B13, C11, C12, C13, C15, E12, E13, E14, E15, F11, F13, F14, F15.

<sup>111</sup>Cf. Anexo A14.

encontro com a Vaca, com o Peixe ou com o Gigante – o final feliz é, inequivocamente, o «eleito», a vários níveis: pela vitória graças à coragem, à valentia e à inteligência do protagonista; pela metamorfose do malvado Gigante em rato, ironicamente comido pelo Gato; pelo reencontro de Polegarzinho com os pais; pelo romance com Polegarzinha. Aliás, a dimensão romântica constitui um preditor de agradabilidade e, de acordo com a análise dos desenhos, as investidas amorosas da Ratinha fizeram as delícias do público, sobretudo do feminino<sup>112</sup>.

«Com três actores-manipuladores (...) o espectáculo multimédia Óscar (...) oferece, por meio da técnica de manipulação de marionetas de mesa, a história de um menino (...) [em que a] espantosa estrutura cenográfica - uma espécie de mesa-telhado inclinado por cujos postigos surgem e desaparecem duendes-narradores, cenários, animais ocupados nas suas tarefas (...) segundo as regras básicas do “teatro narrado” ou “épico” (acima de tudo centrado no gesto do manipulador), permite, sobre um eloquente fundo musical (...), o aparecimento e desaparecimento, “à vista”, do cenário de cada sequência das projecções metonímicas de nuvens e espaços siderais e até um carrossel, marcando as passagens do tempo e das estações, onde se alinham todas as figuras em miniatura» (Vasquez, 1999: s/p). Relativamente a este espectáculo, o grupo de crianças considerou como elementos mais significativos as marionetas e o final feliz. O cenário revela-se importante por representar o lugar onde decorre a acção, por ser muito variado e colorido e por proporcionar divertimento. A sonoridade do espectáculo adequa-se ao desenrolar da intriga e seduz pela alternância de canções e falas, tendo, ainda, a propriedade de indiciar a mudança de cenas. O desempenho dos actores causou maior impacto pela expressão corporal, pelas palavras pronunciadas com alegria e rapidez e, em menor medida, pelo aspecto, enquanto as marionetas representam, neste espectáculo, a realidade. A personagem do Gigante foi considerada a mais surpreendente, tendo em conta o seu súbito aparecimento em cena, os engodos utilizados para fazer com que Óscar se aproximasse e a ambiência *nonsensical* que o envolve, nomeadamente as «impossibilidades»: um parque de diversões na cabeça ou a capacidade para engolir objectos estranhos. Os espectadores aplaudiram, ainda, a comicidade aliada aos comportamentos de outras personagens como a lagarta sempre a aborrecer a galinha, ou a vaca a «cuspir a mosca» depois de engolir a água das poças do jardim, formadas pela chuva.

---

<sup>112</sup>Cf. Anexos F13, F14, F15.

No espectáculo *História da Praia Grande*, as marionetas vivenciam as aventuras e assumem o protagonismo, numa equitativa (ou ambígua?) representação da realidade ou simbologia do faz-de-conta, ao passo que os actores se impõem pelo aspecto exterior (indumentária, penteado, maquilhagem e adereços), paramentados de pinguins e de pelicanos. É interessante observar que o cenário, embora se restrinja à representação da praia, seja maioritariamente considerado muito variado e colorido, não sendo, certamente, alheios a esse facto, nem o riquíssimo desenho de luz e de difusão de cor usado, nem a projecção de imagens sobre o palco. Não incluindo canções, um número significativo de alunos assinala, estranhamente, a alternância de canções e falas como um dos aspectos a salientar relativamente à sonoridade do espectáculo, o que poderá dever-se ao impacto da «banda sonora» (música e silêncios) proposta pela encenação. Os espectadores apreciaram a comicidade do texto, em particular a expressão «guerra de cocó», e as cenas de pancadaria que, graças aos saltos e piruetas das marionetas, transformam o conflito bélico numa comédia, o que nos permite concluir que as crianças se identificam com a mordacidade do autor que, intencionalmente, ridiculariza os confrontos e as estratégias militares, bem como as motivações que lhes estão subjacentes. Na recodificação pictórica, os espectadores reiteram a valorização do pacifismo e a absurdez da guerra, desenhando um pelicano branco de asas cordiformes a estender a mão a um pelicano negro<sup>113</sup>, o traço descontínuo ao meio da folha, sugerindo a divisão do território e das duas comunidades<sup>114</sup>, o retrato dos três fazedores da paz – Gabriel, Matias e Caranguejo Eremita<sup>115</sup> – e a excepcionalidade do pelicano e do pinguim, alheios às convenções do preconceito ou do senso comum e promotores da mudança, visivelmente distanciados do posicionamento grupal adoptado pelas suas espécies<sup>116</sup>.

«Os desenhos e as ilustrações de Júlio Vanzeler e a música de Jacques-Yves Montand amparam as belas ideias que o Teatro de Marionetas do Porto dá a ver» (Queiroz, 2004: s/p), no espectáculo *A Cor do Céu* que, «curiosamente (...) apesar de ter manipulação de objectos, aposta muito mais no trabalho do corpo dos actores» (Marinho, 2004: s/p) e onde «uma casa e um jardim servem de cenário aos intervenientes (...) de carne e osso, mas também marionetas, que, durante a realização das tarefas quotidianas, divagam pelo mundo

---

<sup>113</sup>Cf. Anexo D11.

<sup>114</sup>Cf. Anexo D13.

<sup>115</sup>Cf. Anexo D14.

<sup>116</sup>Cf. Anexo D15.

dos “porquês”» (Mota, 2004: s/p). O espectáculo constrói-se com base na linguagem poética e no surrealismo de «colorido imagético (...) [onde] a música (...) interliga todos os outros elementos de uma forma mágica» (idem). Este espectáculo agradou ao grupo de crianças pelo enredo, pelas aventuras, pelo final feliz e pelo estilo cómico do texto dramático. O cenário, representando o lugar da acção, impressionou por ser muito variado e colorido e a sonoridade revelou-se adequada à intriga e bastante atractiva por alternar canções e falas. As marionetas, neste espectáculo, parecem comportar-se como as pessoas e representar a realidade, enquanto os actores surpreendem quer pela rapidez na «narração» das histórias, quer pela mudança de indumentária, bem como pela agitada movimentação cénica. Como episódios mais marcantes, os espectadores referem a intervenção do bicho papão que, promovendo o riso, impressiona por causa da voz, da estranheza e da capacidade para pregar sustos; o jogo sim/não entre os actores que foi encarado como uma «competição»<sup>117</sup> engraçada e de sugestiva musicalidade; a história do Urso Velhinho e esquecido que, sendo um peluche, também se assemelha a uma marioneta<sup>118</sup>. Há espectadores que consideram surpreendente a vivacidade e o realismo das marionetas e, outros, incapazes de seleccionar um episódio ou uma cena, se confessam encantados com a peça na íntegra. Os desenhos realizados privilegiam a ambiência genérica do cenário – casa, jardim, estendal de roupa, vasos com flores, cão e casota –, a aventura do senhor pequenino que queria ser grande e conhecer o mundo e, para isso, construiu umas andas, a intervenção da personagem Humpty-Dumpty e o episódio do Urso Velhinho.

O visionamento de *Bichos do Bosque* desvendou, em primeiro lugar, os elos afectivos que as crianças estabelecem com a professora, ao despertar a cumplicidade na troca de olhares quando se referiram várias matérias já leccionadas (a casa decimal<sup>119</sup>, os Descobrimentos<sup>120</sup>, a formação do plural<sup>121</sup>) ou a expressão *dolce fare niente*<sup>122</sup>. As marionetas são as protagonistas de eleição, vivenciando as grandes aventuras e comportando-se como as pessoas, em consonância com o indicado pelos versos da balada que inicia e finaliza o espectáculo, referindo-se aos animais como «personagens de uma história / parecida com a vida...» (Cardoso, 2008a: 1). O cenário, considerado muito

<sup>117</sup>Cf. Anexo C2 a (questão número 8).

<sup>118</sup>Cf. «é diferente das pessoas porque é quase igual a uma marioneta» (anexo C10a, questão número 8).

<sup>119</sup>Cf. «Há por aí algum bicho pequeno que não se importe de fazer de casa decimal?» (Cardoso, 2008a: 59).

<sup>120</sup>Cf. «apesar de ter passado o cabo das tormentas» (Cardoso, 2008a: 65).

<sup>121</sup>Cf. «as melhores soluções estão sempre ao alcance das nossas “mões”» (Cardoso, 2008a: 56).

<sup>122</sup>Cf. «É uma espécie de “fazer nada”, mas em italiano» (Cardoso, 2008a: 7).

colorido e variado, representa o lugar onde se passa a história, e a sonoridade adequa-se às aventuras recriadas, ao passo que os actores se destacam, equitativamente, pela movimentação cénica e pela expressividade verbal. A personagem de Crôco impressionou, verbal e plasticamente, a generalidade da plateia, merecendo vários comentários positivos, quer por causa da coragem para viajar sozinho, quer pelas peripécias inerentes à sua medição e à sua pesagem. Aliás, a construção da fabulosa embarcação parece ter deslumbrado os jovens espectadores, por envolver grandes cálculos e diversificadas astúcias, bem como por resultar da cooperação de todos os animais/amigos, e por chegar a bom porto. A rivalizar a admiração suscitada por Crôco, o Rato Ratolas sobressai pela coragem de entrar na casa do malvado Anão Pereira e a Lagartona Lili Marlene<sup>123</sup>, comilona, gigantesca e muito bonita, seduziu o público que apreciou o charme do vestido, a expressividade dos olhos e a atitude.

Tendo como protagonistas a cidade e os seus habitantes, perspectivados sob a inauguralidade e o deslumbramento do olhar infantil, o espectáculo surrealista *Como um Carrossel à Volta do Sol*, surpreendeu o grupo de espectadores nos seus diferentes aspectos – cenário, marionetas, enredo, sonoridade, actores – e ainda pela imaginação, pelas aventuras/experiências da criança protagonista, pela comicidade do texto e pelo final feliz. O cenário, representando o lugar onde se desenrola a intriga, é considerado muito variado e colorido e a sonoridade revela-se adequada ao enredo. O desempenho dos actores prima pela expressão corporal, pela caracterização e pela expressividade verbal, enquanto as marionetas se afiguram como bonecos, inequívocos símbolos do faz-de-conta. Na globalidade, o espectáculo parece caracterizar-se por ter «muita animação»<sup>124</sup> e ser «muito engraçado»<sup>125</sup>, proporcionando o divertimento, resultado de diversificados tipos de cómico – de personagem (nos episódios em que intervêm as personagens do Senhor Totó e do Senhor Apanhador), de situação (o nascimento do bebé e a presença de uma ambulância em palco, o fascínio pela movimentação cénica do actor que usa uns sapatos com rodas e parece perder o equilíbrio) e de linguagem (a descrição dos planetas com muitas formas, cores e feitios) – bem como de especificidades da linguagem cénica, em particular, da tela

---

<sup>123</sup>Cf. Anexo B11.

<sup>124</sup>Cf. Anexo A3a (questão número 8).

<sup>125</sup>Cf. Anexo A3a (questão número 8).

de projecção colocada ao fundo do palco, atrás da qual os actores, por vezes, se movimentam, conferindo efeitos similares aos do teatro de sombras<sup>126</sup>.

Submetido a uma análise meramente descritiva/qualitativa, distante de intenções teatrológicas, estatísticas ou sociológicas como já o referimos anteriormente, o material recolhido sublinha os sentimentos de agradabilidade e de alegria que acompanham a recepção teatral. Com efeito, perante as peripécias da intriga e a sinestesia da «narrativa sensorial» do espectáculo teatral, a criança ri com facilidade e frequência, motivada pela transgressão: da comicidade verbal – a palavra é usada, para lá da função semântica, por vezes, *nonsensical*, como objecto sonoro, portador de musicalidade, assente nas aliteraões e nas onomatopeias – e do cómico de personagem ou de situação – associados ao disparate e ao insólito das acções e das situações recriadas.

Da totalidade dos registos – escritos e desenhados – das crianças, ressalta a ideia de que a pluralidade de sugestões cromáticas, cinésicas e sonoras dos espectáculos, narrando a história através da representação das acções e da presença física da personagem, reforça a vivacidade e o carácter afectivo que envolve o espectáculo teatral, ilustrando a concretização dos desejos da companhia: «E não podemos deixar de sentir um pequeno orgulho quando pensamos que os nossos espectáculos foram vistos (...) e que talvez isso possa ter contribuído para que [os espectadores] compreendessem um bocadinho melhor o mundo. E que fizemos os possíveis para que a sua primeira experiência teatral fosse uma BOA experiência. Eis o nosso contributo para a formação do que poderíamos chamar uma consciência em relação ao papel da arte» (Cardoso, 2008d: 100).

---

<sup>126</sup>Cf. Anexo A4a (questão número 8).



## CONCLUSÕES

«Falar de teatro é bem diferente de falar de literatura dramática, a qual pode ser o suporte teórico de um espectáculo (enquanto texto produzido para ser dito e representado) mas, que a ser assim, se excluem à partida os demais elementos a contemplar quando analisamos o espectáculo teatral que, pelas suas características e componentes próprias, se distancia em muito do simples estudo do código linguístico pensado e escrito para ser dito» (Barata, 1981: 8). Deste modo, o termo «leitura» adquire um sentido particularmente abrangente e enriquecedor quando se refere ao texto dramático e ao texto teatral – na verdade, as actividades de «ler» e de «ver» teatro implicam a integração de diversas linguagens e o desenvolvimento da competência leitora, nas suas diversas modalidades. E, com efeito, as peças da autoria de João Paulo Seara Cardoso e a natureza do estudo a que procedemos comprovam que, entre o Teatro e a Literatura Dramática, existe cumplicidade, sem perda de autonomia e/ou de singularidades.

Em consonância com os objectivos a que nos propusemos e, de acordo com as observações e análises efectuadas, este é o momento de reflectir, de inventariar e de sistematizar as características que singularizam a dramaturgia – escrita e encenada – de Seara Cardoso.

«La modernización de la literatura infantil y juvenil ha incluido también formas y recursos literarios provenientes de la interrelación entre literatura y medios audiovisuales e incluso ha experimentado con las formas culturales caracterizadas como “postmodernismo”, fenómenos ambos propios de la producción adulta» (Colomer, 1999: 133), pelo que a dramaturgia searacardosiana se enquadra no conceito do pós-modernismo, encarando a infância – «como un proceso abierto, perpetuamente en construcción, perpetuamente contradictorio y abierto al cambio» (idem) – numa perspectiva que contempla a observação descentrada do indivíduo e acentua a visão relativista do mundo: «el arte postmoderno se caracteriza por rasgos como el contraste y la mezcla de los elementos de género, el aumento de la autoconsciencia de la artificiosidad de la obra, una presencia explícita de las reglas artísticas o la exploración de los límites y posibilidades a partir del juego con la propia tradición artística que las configura» (idem). Efectivamente, a obra deste autor, quer na dimensão textual, quer na vertente espectacular, define-se como «pós-modernista», ao congregar os seguintes aspectos: a ambiguidade que se estabelece

entre a realidade e a fantasia da ficção, a imensidão de alusões intertextuais, a hibridez genológica, a proliferação da paródia, da desmistificação dos medos e das dúvidas, do humor e a tendência para a polifonia diegética, o dialogismo e o discurso fragmentário.

No que respeita à textualidade, observámos que as temáticas abordadas são amplas e incorporam alguns dos assuntos mais comuns na literatura para a infância, com especial ênfase para os afectos – família, amizade, amor – crescimento, identidade, imaginação, jogo, brincadeira e arte, sem esquecer alguns mais incomuns e de tratamento menos cómodo, como é o caso do questionamento e dos problemas existenciais, da guerra, do envelhecimento, da tristeza, do sofrimento, da solidão ou da morte, construindo um universo poético/simbólico que espelha as inquietudes biografemáticas do autor, perante as formas e os tempos da modernidade.

Os universos descritos e recriados nos livros alvo de análise recorrem, insistentemente, à fantasia para questionar a realidade e o mundo interior da criança é examinado sob os matizes do sonho e do devaneio imaginativo, através dos quais pululam símbolos e significados plurais, nomeadamente o código óptico-grafemático, a imagem e a sonoridade, outras «vozes» informativas/descritivas/reflexivas.

As personagens das seis peças – meninos, animais, flores ou frutos personificados como crianças – são movidas pelos seus devaneios, pelo prazer da descoberta, pelo confronto e pela desconstrução dos medos, pela aproximação afectiva, empática e subjectiva e pela percepção sensorial do mundo, recorrendo, por vezes ao maravilhoso sem, contudo, o revestir de contornos alucinantes mas, sobretudo, enfatizando o surrealismo do universo infantil que explora, sem restrições ou imposições de articulação lógica, as potencialidades sonoras, metafóricas e simbólicas da linguagem, bem como a expressão livre do pensamento e do sonho.

O tempo e a sua passagem merecem ao autor alguma linearidade no tratamento, reconhecendo que os conceitos de «mês», «ano», «passado», «futuro», «tempo» encerram opacidade na sua compreensão e inquietam a mente infantil. Do mesmo modo, o autor privilegia os espaços concretos – o jardim, a casa, o bosque, a cidade – imprimindo-lhes, contudo, dimensões metafóricas que os fazem parecer ter «vida própria» para influenciar e configurar a intriga. Quanto à estruturação das narrativas, sobretudo do seu fechamento, a resolução decorre sempre da intervenção activa das personagens, com recurso livre à

fantasia ficcional, e o *happy end*<sup>127</sup> impõe-se em todas as peças, atendendo ao objectivo primordial do autor que, como vimos, pretende proporcionar um certo apaziguamento ao jovem leitor. Na verdade, as seis peças analisadas demonstram a coerência macrotextual da escrita searacardosiana, cruzando motivos, perspectivas, personagens, lugares, universos, referências, preferências e influências intertextuais e processos de escrita. Aliás, ao ler a colectânea *O Arquitecto Chinês* (1988), imediatamente concluímos que, desde sempre, as histórias, da autoria de João Paulo Seara Cardoso, apologizam a introspecção, a imaginação e o ímpeto criativo. Partindo, invariavelmente, do poder do devaneio, em discurso coloquial e humorístico, as suas personagens alcançam o «107º andar» (Cardoso, 1988: 22) do sonho e, assim, descobrem e dão a descobrir os afectos (as diferenças, a aceitação, a compreensão), fontes de inesgotável relego.

Da literatura tradicional, Seara Cardoso recupera temas e recicla enredos, nomeadamente de imemoriais narrativas de iniciação, nas quais o herói empreende uma demanda/viagem e enfrenta inúmeros desafios, possibilitadores do autoconhecimento e da descoberta do mundo e da vida, como resultados directos do processo de crescimento, incluindo simbólicas mas verosímeis metamorfoses como, por exemplo, de Polegarzinho em Dom Polegar. De contornos pós-modernistas, a revisitação da literatura tradicional integra muitos géneros de textos (adivinhas, provérbios, canções) e estende-se às linguagens da contemporaneidade (discurso publicitário e informático, enunciados científicos, literatura intimista), misturando modelos, matrizes e personagens de diferentes tradições/épocas. Aliás, sob o ponto de vista formal, impera o hibridismo genológico, permitindo a fruição da plasticidade literária, nomeadamente através do encontro (cruzamento) com a poesia, pela frequente inserção de canções e de composições em verso, cujas características – rima, ritmo e sonoridade – possibilitam uma descoberta progressiva dos cambiantes, da riqueza, das potencialidades da linguagem escrita e dita, desvendando as imagens e os sentimentos contidos na palavra.

«On remarque que le théâtre pour enfants fait preuve d’une certaine inclinaison pour l’expérimentation sur le langage. Il n’hésite pas à réfléchir sur son propre matériau et à heurter la fluidité du discours (...) parce que l’enfant est peut-être plus prêt que l’adulte à suspendre l’illusion de la fable pour jouir des mots» (Salceda Rodríguez, 2008 : 83) e,

---

<sup>127</sup>O final feliz, presente em inúmeras narrativas populares, constitui-se como um dos aspectos remanescentes das inequívocas influências, recolhidas quer na literatura tradicional oral, quer nos contos da literatura infantil universal.

neste sentido, o autor explora largamente as propriedades da língua e da oralidade, fundindo e conciliando vocabulário erudito e imagens poéticas com termos comuns, incluindo o convívio de expressões idiomáticas, provérbios, termos técnicos com calão ou expressões sem sentido que não o melódico, numa constante poetização do quotidiano e de intencional proximidade com o seu destinatário preferencial.

Potenciando o efeito de distanciamento crítico, o autor demonstra uma atitude de generalizada subversão humorística que prolifera na paródia, na desmistificação e no humor. Aliás, «a actual escrita portuguesa de destinatário preferencial infanto-juvenil, reflectindo uma renovação ao nível criativo, bem como uma tendência lúdica tão ao sabor infantil, tem vindo a pautar-se por uma sólida exploração literária do humor, muitas vezes associado à crítica social» (Silva, 2008: 39). A linguagem searacardosiana, à semelhança da escrita por parte de outros autores portugueses<sup>128</sup>, evidencia uma tendência para a inventividade, «a quebra de estereótipos, tanto no que diz respeito às figuras e às situações recriadas, como ao nível discursivo (...) materializando-se o cómico de forma distinta» (idem), com recurso frequente a diversos elementos processuais: a ironia, a sátira social, a ressemantização de expressões idiomáticas e populares, o *nonsense*, os jogos de palavras, as aliteraões, a hipérbole, a troca ou a inversão de papéis e o contraste (real/imaginário, conotativo/denotativo).

Privilegiando a versão literária dos textos assinados por Seara Cardoso, não poderíamos, ainda assim, ignorar a retórica visual que os acompanha ou a teatralidade de que se revestem.

Sobre o discurso imagético, verificámos que as ilustrações acompanham, efectivamente, o texto, em sentido literal e conotativo, representando os seres e os lugares, narrando as transformações e as acções, sugerindo emoções e sentimentos e sublinhando a componente lúdica da mensagem verbal. Assim, a linguagem visual evidencia cumplicidade e paralelismo na interpretação e na recodificação das múltiplas personificações, metáforas e hipérbolés, o que poderá decorrer, em grande medida, da proximidade existente entre os ilustradores e os projectos criativos do grupo teatral.

Da teatralidade, os textos conservam as especificidades da estrutura dramática do teatro de marionetas<sup>129</sup>, delineando a intriga subdividida em quadros, episódios e/ou cenas,

<sup>128</sup> António Torrado, José Jorge Letria, Luísa Ducla Soares e Manuel António Pina, entre outros.

<sup>129</sup> Aspectos que, merecendo abordagem aprofundada, não puderam constituir-se como objecto de análise, atendendo às limitações do presente estudo.

com recurso à musicalidade, à dança e à sátira, e promovendo, em simultâneo, o riso e a reflexão. Além disso, o autor incrementa o jogo de alusões intertextuais entre as obras e os diversos sistemas culturais – literatura, música, arte, televisão –, dividindo as fábulas dramáticas em episódios que, textualmente, se configuram como narrativas breves<sup>130</sup> e, em palco, se concretizam como cenas, num processo similar à técnica narrativa do encaixe, servindo-se profusamente de diversificadas formas de expressão e respectivos efeitos, a saber, a música, a dança, o desenho de luz e a videoprojecção.

Se «é difícil ser-se espectador de Teatro de Marionetas fora do contexto dos Festivais<sup>131</sup> e dos circuitos (...) escolares» (Costa, 1992: 5), o caso do percurso desenvolvido pelo Teatro de Marionetas do Porto e por João Paulo Seara Cardoso concretiza o propósito defendido por Annie Gilles: «“arrancar a marioneta ao seu estatuto de actorzinho representado para criancinhas em teatrinhos com poucos recursos”» (idem, ibidem: 6). Embora sendo um objecto inanimado, a marioneta torna-se um «ser vivo» que, enriquecido com a imagem desdobrada do marionetista que a manipula à vista, encerra um jogo complexo entre denotação e conotação(ões): «mais do que o actor limitado às possibilidades do seu corpo e da vida, as marionetas podem dar lugar a uma criatividade quase ilimitada no que concerne às imagens porque pertencem à categoria de objectos» (idem, ibidem: 8).

Com efeito, o encenador e a companhia, evidenciando espírito reflexivo constante sobre a sua prática teatral, exploram, sistematicamente, as potencialidades de «tradição e modernidade» que a marioneta detém, mediante a experimentação, a actualização e o esforço de inovação, quer nos modos de manipulação e de concepção daquele objecto cénico, quer na intersecção com múltiplas outras formas de expressão, o que substantiva «uma das tendências da produção literária dramática [da actualidade], permitindo perceber

<sup>130</sup>Cf. «Conta-me outra história. / Não. Só uma história por dia» (Cardoso, 2008: 9).

<sup>131</sup>«Encruzilhada de ideias, de sensibilidades, de concepções estéticas e propostas artísticas, um Festival é, acima de tudo, um lugar de (re)encontro dos criadores com o seu “interlocutor” vital: o público», afirma Seara Cardoso no Programa do II Festival Internacional de Marionetas do Porto (1990), cuja primeira edição teve lugar em 1989. Em 1990, foram traçados os seus objectivos pelos quais a sua realização se rege até hoje: formação de um público / dignificação do Teatro de Marionetas; divulgação das novas companhias portuguesas / apoio a novos criadores; formação e motivação de jovens para o Teatro de Marionetas; fomento das relações internacionais / projecção de Portugal no Mundo / intercâmbio de culturas; divulgação de grupos internacionais numa diversidade de propostas / divulgação de novas tendências; realização de actividades paralelas tais como: debates, colóquios, cursos de formação e outros. Desde 1995, optou-se pela realização bienal do FIMP, intercalando-o com outras iniciativas idênticas, mas de dimensão mais reduzida.

que o teatro para a infância assume diferentes e variadas formas» (Gomes *et alii*, 2008: 54). A dramaturgia deste autor insere-se, assim, nas tendências do teatro para a infância e a juventude da actualidade, exemplificando que «l’auteur de théâtre pour jeune public est donc amené à adopter une nouvelle posture qui lui permette de garder la connivence nécessaire avec l’enfance tout en permettant une lecture à plusieurs niveaux, de manière à ce que chacun se trouve confronté aux questions posées par l’auteur» (Salceda Rodríguez, 2008 : 79), e demonstrando que «le théâtre pour enfants s’est débarrassé progressivement de sa vocation pédagogique pour oser s’aventurer dans le domaine de l’art *tout court*» (idem, ibidem : 85).

O *estudo de caso* do Teatro de Marionetas do Porto, permite-nos subscrever as afirmações de Pierre Gamarra (1974), considerando que o texto dramático não deve ser apenas lido, mas relido e, sobretudo, vivido. Efectivamente, o fenómeno teatral «est un art (...) où le verbe est aidé par un contexte vivant» (Gamarra, 1974: 88), na medida em que o jogo cénico, convocando a cor, a luz, a sombra, a melodia – da voz humana e do instrumento musical –, os gestos, a mímica, o silêncio, as formas e as imagens, anima as palavras que, em palco, adquirem movimento e vivacidade.

Assim, o presente estudo, centrado na expressividade e na originalidade dos textos da autoria de João Paulo Seara Cardoso, pretende reafirmar que a leitura do texto dramático deve ser actualizada, reabilitada e valorada: a escola deverá contemplar as propostas da inovadora dramaturgia contemporânea para a infância e a juventude e sublinhar o enriquecimento que advém da leitura do texto teatral porque o teatro transforma o livro, contribuindo, em simultâneo, para a formação cultural e estética e para o entretenimento da criança. «Le théâtre – comme la bibliothèque – n’est pas séparé de l’école» (idem, ibidem : 88) e a sua ambiência festiva e encantatória vivifica as palavras, destituindo-as do estatuto de meras «représentation [s] immobile [s], desséchée [s] en noir et blanc en quelques pages d’une brochure ou d’un manuel» (idem, ibidem: 81), constituindo-se como a melhor e a mais viva explicação do texto.

## BIBLIOGRAFIA

### ACTIVA

CARDOSO, João Paulo Seara (2002). *Polegarzinho*. Porto: Campo das Letras. (ilustrado por Júlio Vanzeler).

\_\_\_ (2003). *Óscar*. Porto: Campo das Letras. (ilustrado por Júlio Vanzeler).

\_\_\_ (2003a). *História da Praia Grande*. Porto: Campo das Letras. (ilustrado por Júlio Vanzeler e Renato Seixas).

\_\_\_ (2005). *A Cor do Céu*. Porto: Campo das Letras. (ilustrado por Júlio Vanzeler).

\_\_\_ (2008). *Como um Carrossel à Volta do Sol*. Porto: Campo das Letras. (ilustrado por Renato Seixas).

\_\_\_ (2008a). *Bichos do Bosque*. Porto: Campo das Letras. (ilustrado por Júlio Vanzeler).

### PASSIVA

#### a) – Sobre Teatro

BARATA, José de Oliveira (1981). *Estética Teatral*. Lisboa: Moraes Editores.

\_\_\_ (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de e SCHERER, Jacques (2004). *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo.

JACQUES, Mário (2005). *A Recepção de um espectáculo teatral – história de uma experiência*. Porto: Campo das Letras.

MONTEIRO, Regina Fournaut (1994). *Jogos Dramáticos*. São Paulo: Ágora.

OLIVEIRA, Fernando Matos (2003). *Teatralidades – 12 percursos pelo território do espectáculo*. Coimbra: Angelus Novus.

PAVIS, Patrice (2003). *A análise dos espectáculos*. São Paulo: Perspectiva.

PEIXOTO, Fernando (2006). *História do Teatro Europeu*. Lisboa: Edições Sílabo.

PICON-VALLIN, Béatrice (2006). *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios.

- RYKNER, Arnaud (2004). *O Reverso do Teatro – Dramaturgia do Silêncio da Idade Clássica a Maeterlinck*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1992). *Introdução à Análise do Teatro*. Porto: Edições Asa.
- \_\_\_\_ (2000). *Lire le Théâtre Contemporain*. Paris: Nathan/Her.
- SERÔDIO, Maria Helena (1989). *Leituras do Texto Dramático*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SOLMER, Antonino (2003). *Manual de Teatro*. Lisboa: Temas e Debates.
- UBERSFELD, Anne (2005). *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- VASQUES, Eugénia (1997). *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Lisboa: IPAE.
- \_\_\_\_ (2003). *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera Editores.

#### **b) – Sobre Teatro de Marionetas**

- BRANCO, Pedro (1992). *Notas para a História dos Bonifrates, Presépios, Fantoches, Robertos e Marionetas em Portugal*. Santarém: Escola Superior de Educação.
- CARDOSO, João Paulo Seara (s/d. a). «Teatro Dom Roberto: Breve História e Notas». [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/companhia/director-artistico/149-teatro-dom-roberto-breve-historia-e-notas>]
- \_\_\_\_ (2008d). «A Linguagem Sensível... Pequenas Reflexões nos 20 Anos do Teatro de Marionetas do Porto» in *Solta Palavra – CRILIJ, n.º 13 e n.º 14*, pp.98-100.
- CARVALHO, Paulo Eduardo e COSTA, Isabel Alves (2005). «Teatro com Marionetas» in *Sinais de Sena* (27 de Setembro). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/companhia/director-artistico/54-2005-sinais-de-cena> [www.marionetasdoporto.pt](http://www.marionetasdoporto.pt)]
- COSTA, Isabel Alves (1992). *Teatro de Marionetas – arte do duplo*. Santarém: Escola Superior de Educação.
- COUTO, Teresa Sá (2008). «No Carrossel do Crescimento – A brincadeira que ensina a resolver problemas» in *Kaminhos Magazine* (12 de Março). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/espectaculos/como-um-carrossel-a-volta-do-sol>]
- CRUZ, Marcos (2002). «Teatro: o triunfo dos mais pequenos» in *Diário de Notícias* (25 de Maio). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/espectaculos/polegarzinho>]



- FIGUEIRA, Catarina (2008). «As Marionetas do Porto vieram fazer-nos uma visita». [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.timeout.pt/news.asp?ideneews=2698>]
- JESUS, Gaspar de (2003). «Magia sem Fios» in *Notícias Magazine* (19 de Outubro). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/companhia/director-artistico/56-2003-noticias-magazine>]
- MARINHO, Luísa (2004). «Infância revisitada na peça “A Cor do Céu” pelo Teatro de Marionetas» in *Comércio do Porto* (2 de Outubro). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/espectaculos/a-cor-do-ceu>]
- MOTA, Jennifer (2004). «Porquê ficar em casa?» in *Público* (2 de Outubro). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/espectaculos/a-cor-do-ceu>]
- PEIXOTO, Isabel (2008). – sem título. [consult. 06/03/09, disponível em [http://www.jn.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?contente\\_id=1011580](http://www.jn.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?contente_id=1011580)]
- QUEIROZ, António Eça de (2004). «Segredos do dia e da noite» in *Expresso* (9 de Outubro). [consult. 06/03/09, disponível <http://www.marionetasdoporto.pt/espectaculos/a-cor-do-ceu>]
- \_\_\_\_ (2006). «Um menino sempre a crescer» in *Expresso* (18 de Fevereiro). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/espectaculos/como-um-carrossel-a-volta-do-sol>]
- TEATRO DE MARIONETAS DO PORTO (2006). *Cenas Suspensas*. Porto: Campo das Letras.
- VASQUEZ, Eugénia (1999). «Espectáculo com “duende”» in *Público* (14 de Dezembro). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/espectaculos/oscar>].

### c) – Sobre Literatura Infantil e Teatro para a Infância e a Juventude

- ALBUQUERQUE, Maria de Fátima (2007). «Entre o Texto e o Palco: dramatizações de histórias na primeira infância» in *Forma Breve – Revista de Literatura* 5, pp. 223-234.
- AZEVEDO, Fernando Fraga (2003). *A Criança, a Língua e o Texto Literário: da Investigação às Práticas. Actas do I Encontro Internacional*. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.
- BALÇA, Ângela (2003). «“Somos todos irmãos, somos todos diferentes”. A Narrativa Infanto-Juvenil como Meio de Promover uma Educação Multicultural» in AZEVEDO, A

*Criança, a Língua e o Texto Literário: da Investigação às Práticas. Actas do I Encontro Internacional*, pp. 421-428. Braga: Universidade do Minho – Instituto da Criança.

\_\_\_ (2008). «Literatura infantil portuguesa – de temas emergentes a temas consolidados» in *e-fabulações – Revista Electrónica de Literatura Infantil*. pp.24-32 .

BARRETO, António Garcia (1998). *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal*. Porto: Campo das Letras.

\_\_\_ (2002). *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.

BASTOS, Glória (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.

\_\_\_ (2003). «Eu e os outros - sobre a construção individual no Texto Dramático para Crianças» in VIANA F.L, MARTINS M. e COQUET E., *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*, pp. 1-13. Braga: Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho.

[consult. 06/03/09, disponível em [http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/abz\\_indices/000709\\_EO.pdf](http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/abz_indices/000709_EO.pdf)]

\_\_\_ (2005). «A Leitura como Jogo: Exploração do Texto Dramático» in AA. VV., *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens – 2001/2002 – Actas*, pp. 71-86. Lisboa: Editorial Caminho.

\_\_\_ (2006). *O Teatro para crianças em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.

CANAMERO, Gisela (2005). «O Teatro Musical para Crianças e Jovens: Percursos e Desafios» in AA. VV., *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens - 2001/2002 – Actas*, pp. 221-230. Lisboa: Editorial Caminho.

CARDOSO, João Paulo Seara (s/d). «Comunicação no Encontro de Literatura Infanto-Juvenil em Pombal» [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.marionetasdoporto.pt/companhia/director-artistico/70-comunicacao-encontro-de-literatura-infanto-juvenil-pombal>]

\_\_\_ (2008b). «Pequeno organon do teatro para a Infância» in MOCIÑO GONZÁLEZ *et alii*, *Do Livro à Cena*, pp. 114-124. Porto: Deriva.

CERVERA, Juan (1991). *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

COELHO, Nelly Novaes (1982). *A Literatura Infantil – História, Teoria, Análise*. São Paulo: Quíron/Global.

COLOMER, Teresa (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editorial Síntesis.

- COSTA, Maria José (1992). *Um Continente Esquecido – As Rimas Infantis*. Porto: Porto Editora.
- COUTO, José Manuel de Almeida (2003). «Potencialidades Pedagógicas e Dramáticas da Literatura Infantil e Tradicional Oral» in AZEVEDO, *A Criança, a Língua e o Texto Literário: da Investigação às Práticas. Actas do I Encontro Internacional*, pp. 209-223. Braga: Universidade do Minho – Instituto da Criança.
- GAGLIARDI, Marta (2000). «Recepção Infantil da Obra Teatral» in *Comunicação e Educação*, 17, pp. 74-77.
- GAMARRA, Pierre (1974). *La Lecture: pour quoi faire?*. Tournai : Casterman.
- GARCIA RIVERA, Glória (2005). «Metáforas Recurrentes En La Literatura Infantil Y Juvenil: El Tema Del Doble» in AA. VV., *No Branco do Sul, As Cores dos Livros – Encontros Sobre Literatura para Crianças e Jovens – 2001-2002 – Actas*, pp. 149-172. Lisboa: Editorial Caminho.
- GOMES, José António (1991). *Literatura para Crianças e Jovens – Alguns Percursos*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_ (1993). *A Poesia na Literatura para a Infância*. Porto: Edições Asa.
- \_\_\_ (1997). *Livro de pequenas viagens*. Matosinhos: Contemporânea Editora.
- \_\_\_ (1998). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: IBL.
- \_\_\_ (2005). «A Crítica de Literatura para a Infância e a Juventude em Portugal» in AA. VV., *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens – 2001/2002 – Actas*, pp. 173-185. Lisboa: Editorial Caminho
- GOMES e ROIG RECHOU (2007). *Grandes Autores para Pequenos Leitores*. Porto: Deriva.
- GOMES *et alii* (2007). «Produção Canonizada na Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude (Século XX)» in GOMES e ROIG RECHOU, *Grandes Autores para Pequenos Leitores*, pp. 13-51. Porto: Deriva.
- \_\_\_ (2008). «Contributos para o estudo do texto dramático e do teatro para crianças em Portugal» in RAMOS, ROIG RECHOU e GOMES, *Teatro para a Infância e Juventude – aproximações à literatura dramática*, pp. 7-71. Porto: Deriva.

- \_\_\_\_ (2008a). «Do texto dramático e da sua representação – contributos para o estudo do teatro para crianças em Portugal (séc. XX)» in MOCIÑO GONZÁLEZ et alii, *Do Livro à Cena*, pp. 12-40. Porto: Deriva.
- LANDIER, Jean-Claude e BARRET, Gisèle (1994). *Expressão Dramática e Teatro*. Lisboa: Edições Asa.
- MAIA, Gil (2002). «Entrelinhas: quando o texto é ilustração» in *3º Encontro Nacional de Investigadores em Leitura, Literatura e Ilustração*, pp. 1-21. Braga: Instituto de Estudos da Criança – Universidade do Minho. [consult. 06/03/09, disponível em [http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/abz\\_indices/000896\\_EQ.pdf](http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/abz_indices/000896_EQ.pdf)]
- \_\_\_\_ (2003). «As Capitais da Ilustração» in *No Branco do Sul / As Cores dos Livros*, pp. 1-24. Beja. [consult. 06/03/09, disponível em [http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/abz\\_indices/000894\\_CIL.pdf](http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/abz_indices/000894_CIL.pdf)]
- MESQUITA, Armindo (2002). *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre literatura infantil*. Lisboa: Edições Asa.
- MOCIÑO GONZÁLEZ, Isabel, NEIRA RODRÍGUEZ, Marta, RAMOS, Ana Margarida e SILVA, Sara Reis da (2008). *Do Livro à Cena*. Porto: Deriva.
- MOREIRA, Isabel (2006). «Contos da tradição oral: estudo informático-lexical e simbólico» in *Forma Breve – Revista de Literatura* 3, pp. 393-413.
- OBIOLS SUARI, Núria (2003). *Mirando Cuentos - Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes.
- PERROT, Jean (2004). «A Literatura infantil e Juvenil» in BRUNEL e CHEVREL, *Compêndio de Literatura Comparada*, pp.321-348. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt (1983). *História da literatura infantil Portuguesa*. Lisboa: Vega.
- RAMOS, A.M., ROIG RECHOU, B.-A. e GOMES, J.A.(2008). *Teatro para a infância e a juventude – aproximações à literatura dramática*. Porto: Deriva.
- RAMOS, Ana Margarida (s/d). «Os monstros e a literatura para a infância e a juventude». [consult. 06/03/09, disponível em [http://www.casadaleitura.orgportalbeta/bo/documentos/ot\\_monstros\\_am\\_a.pdf](http://www.casadaleitura.orgportalbeta/bo/documentos/ot_monstros_am_a.pdf)]
- \_\_\_\_ (2003). *Percursos de Leitura na Obra de Sophia*. Lisboa: Asa.

- \_\_\_\_ (2005). «As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea» in *Forma Breve – Revista de Literatura* 3, pp. 169-194.
- \_\_\_\_ (2007). *Livros de Palmo e Meio*. Lisboa: Editorial Caminho .
- \_\_\_\_ (2007a). «O silêncio como teatro – aproximações à produção dramática de António Torrado» in *Forma Breve* 5, pp. 235-264.
- ROCHA, Natércia (2001). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho .
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana *et alii* (2008). «Apuntamentos para unha historia da literatura infantil e xuvenil galega. Unha selección de obras e autores» in RAMOS *et alii*, *Teatro para a infância e a juventude – aproximações à literatura dramática*, pp. 72-152. Porto: Deriva.
- ROSSETO, Robson (2007). *Pedagogia do teatro – um estudo sobre a recepção*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.
- RUZICKA KENFEL, Velijka e VÁSQUEZ GARCIA, Celia (2007). «Produción canonizada na literatura infantil e xuvenil angloermana (século XIX)» in GOMES e ROIG RECHOU, *Grandes Autores para Pequenos Leitores*, pp. 95-122. Porto: Deriva.
- RUZICKA KENFEL, Velijka (2008). «Teatro infantil e xuvenil en Alemaña» in RAMOS *et alii*, *Teatro para a infância e a juventude – aproximações à literatura dramática*, pp. 172-187. Porto: Deriva.
- SALCEDA RODRÍGUEZ, Hermes (2008). «La Situation du Théâtre Jeune Public en France» in MOCIÑO GONZÁLEZ *et alii*, *Do Livro à Cena*, pp. 73-87. Porto: Deriva.
- SÁNCHEZ-FORTÚN, José Manuel de Amo (2003). *Literatura Infantil: claves para la formación de la competencia literaria*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- SERRES, Karin (2008). «Le théâtre jeune public en France» in MOCIÑO GONZÁLEZ *et alii*, *Do Livro à Cena*, pp. 139-144. Porto: Deriva.
- SILVA, Sara Reis da (2004). *Recensão de: ZAP –Um livro de Histórias e Poemas pela Paz*. AA. VV. (2004). [consult. 06/03/09, disponível em <http://www.terranova.pt/site/paginas.asp?tp=&acr=ra&idpag=847>]
- \_\_\_\_ (2005). *Dez Reis de Gente e... de Livros. Notas sobre Literatura Infantil*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_ (2007). «Se calhar nem mesmo teatro»: o texto dramático para a infância de Manuel António Pina» in *Forma Breve – Revista de Literatura* 5 , pp. 209-222.

\_\_\_ (2008). «Literatura Portuguesa para a Infância e Humor» in *Malasartes - Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, nº15 , pp. 39-45.

TOPA, Francisco (1998). *Olhares sobre a Literatura Infantil – Aquilino, Agustina, conto popular, adivinhas e outras rimas*. Porto: Edição do Autor.

\_\_\_ (2002). «O saber dos saberes – o conto popular em três obras infantis de Luísa Dacosta» in *Malasartes - Cadernos de literatura para a infância e a juventude*, nº9 , pp. 27-30.

VÁSQUEZ GARCÍA, Celia (2008). «Autores e obras para o teatro infantil e xuvenil britânico» in RAMOS *et alii*, *Teatro para a infância e juventude – aproximações à literatura dramática*, pp. 153-171. Porto: Deriva.

#### **d) – Outras Obras de Referência:**

ANDRADE, P. (1993). «A Sociologia da Viagem: o quotidiano e os seus inter-trajectos». *Revista de Ciências Sociais*, nº37, pp. 52-53.

BELO, Ruy (1970). *Homem de Palavra(s)*. Lisboa: Editorial Presença.

CARDOSO, João Paulo Seara (1988). *O Arquitecto Chinês*. Lisboa: Asa. (ilustrado por Manuela Bacelar).

\_\_\_ (2008e). *Dás-me um Tesouro?*. Porto: Porto Editora. (ilustrado por Rui Guimarães).

\_\_\_ (2008c). *O Senhor....*. Porto: Porto Editora. (ilustrado por Luíx).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO BÁSICA (1998). *Currículo do Ensino Básico – Competências Essenciais*. Lisboa: Departamento da Educação Básica.

\_\_\_ (1998). *Oficina de Teatro – 3º Ciclo. Orientações Curriculares – 7º, 8º e 9º Anos*. Lisboa: Departamento da Educação Básica.

KRYSINSKI, Wladimir (1998). «Vers une typologie des récits de voyage: structures, histoire, invariants» in SEIXO, Maria Alzira, *Les Récits de Voyage – typologie, historicité*, pp. 287-304. Lisboa: Edições Cosmos.

LEGER, Irène e DARDAIGNE-GIRAUD, Véronique (2007). «La représentation de la personne âgée dans la littérature enfantine» in *La Revue de Gériatrie – Tome 32, nº 10* , pp. 787-793.

LOPES, Conceição (2004). *Ludicidade Humana – contributos para a busca dos sentidos do Humano*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

\_\_\_\_ (2004a). *Comunicação humana – Contributos para a busca dos sentidos do Humano*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

READ, Herbert (2007). *Educação pela Arte*. Coimbra: Edições 70.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1994). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

SARMENTO, Manuel Jacinto (s/d.). «As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade». [consult. 06/03/09, disponível em [http://cedic.iec.uminho.pt/Textos\\_de\\_Trabalho/textos/encruzilhadas.pdf](http://cedic.iec.uminho.pt/Textos_de_Trabalho/textos/encruzilhadas.pdf)]

SILVA, Vítor Aguiar e (1983). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

\_\_\_\_ *Teoria e Metodologias Literárias*. Lisboa : Universidade Aberta.

VASCONCELOS, Filomena Aguiar (1998). «Sentidos do Não-Sentido: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense» in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas» XV*, pp. 35-56.

\_\_\_\_ (s/d.). «Nonsense: a lógica do jogo das coisas ilógicas». [consult. 06/03/09, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/725.pdf>].

## WEBGRAFIA

### a) – Sobre Teatro de Marionetas

[www.marionetasdoporto.pt](http://www.marionetasdoporto.pt) [*webpage* do Teatro de Marionetas do Porto com informação diversificada sobre a história da companhia, os projectos, os espectáculos e as críticas de imprensa].

<http://www.museudamarioneta.egeac.pt> [portal relativo ao museu de marionetas de Lisboa, contendo informação sobre a história e tipos de marionetas do mundo].

<http://marionetasportugal.blogspot.com> [*blog* sobre as actividades com marionetas em Portugal, incluindo informação diversificada sobre os grupos e as companhias que fazem teatro com marionetas].

### b) – Sobre Teatro para a Infância e a Juventude

[www.casadaleitura.org](http://www.casadaleitura.org) [portal que, com actualização semanal, apresenta a recensão de diferentes títulos de literatura para a infância e a juventude, organizados segundo faixas etárias e temas. Disponibiliza, ainda, orientações teóricas, artigos de investigação nacional sobre literatura para a infância e a juventude e informações sobre projectos que, no terreno, testam as numerosas sugestões apresentadas].

<http://www.entrelinhas.unisinos.br> [revista electrónica do Curso de Letras da Unisinos, abordando temáticas das áreas de língua e linguística, literatura, metodologia de ensino de línguas e literatura e educação].

<http://www.terranova.pt/site/paginas.asp?tp=&acr=ra&idpag=161> [*webpage* que disponibiliza recensões de literatura escritas por Sara Reis da Silva].

<http://www.vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com/> [espaço para reflexão sobre o teatro infanto-juvenil, actualizado semanalmente, apresentando vários artigos relacionados com a temática].

<http://www.cbtij.org.br/> [*site* do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e a Juventude que disponibiliza informações, reflexões e artigos sobre a dramaturgia para os mais novos].



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos



**Nome do Espectador:** \_\_\_\_\_

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante.
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** Denata



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços) ☒
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens ☒
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores ☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas ☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia) ☒
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos ☒

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- ☒ d) – Outra razão. Qual? *Porquê foram gigantes.*

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*Eu gostei mais quando o menino nasceu  
porque adorei o menino a xotar.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*As personagens do teatro eram verdadeiras  
e as da televisão eram falsas.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante.
- b) – Interessante ☒
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos



**Nome do Espectador:** Galaxia

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. ✕
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ✕
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_ ✕

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ✕
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas. ✕
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). ✕
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. ✕
  - c) – São só bonecos. ✕
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✕
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Surpreendeu-me o homem que andava  
de rodas nas sapatillas porque dava a  
sensação que ele ia cair.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque ir ao teatro vemos em realidade  
e ver no DVD não é realidade.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✕
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** Beatriz



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços). ☒
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático. ☒
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). ☒
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. ☒
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? Porque nós nos divertimos
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- Foi a animação do teatro porque a representação era animada, muito animada e adorei-a.
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- É diferente porque se ouve as vozes reais, e vê-se as personagens ao vivo.
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante. ☒
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** Yonês



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. ☒

f) – Outro. Qual? O material utilizado para as marionetas.

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. ☒
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
  - c) – Das palavras que pronunciaram. x
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. x
  - c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo. x
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foi o papel de três, porque era cobalido e quando se tinham atreás via-se a pessoa a preto e a mecherle.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque podemos ouvir as vozes ao vivo, seria mais engajado com o movimento das marionetas ao vivo...

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. x
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** Rita



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.

☒ f) – Outro. Qual? a imaginação.

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- ☒ a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- ☒ a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- ☒ b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foram as diferentes  
formas e cores dos planetas, pois assim torna  
ram o ~~espetáculo~~ espectáculo mais interessante.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque quando vamos ao teatro assistimos  
vemos tudo ao vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante.
- ☒ b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** Sara



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- ☒ a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- ☒ a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- ☒ a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- ☒ b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que me surpreendeu mais foram os planetas com janelas, portas, risos, quadrados porque eram muito engraçados.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque quando vamos a um espectáculo podemos ver as pessoas ao vivo e o cenário é diferente.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** Ana Beatriz



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços). **X**
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. **X**
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. **X**
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas. **X**
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). X
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. X
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foi a marioneta  
Tóto, porque me fez rir.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque vemos as pessoas, a atuar ao vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** ayulherme



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes). **X**
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. **X**
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. **X**
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. **X**
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
  - c) – Das palavras que pronunciaram. ✗
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. ✗
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? Porque aprendemos alguma coisa
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- O que me surpreendeu mais foi quando o bebé foi até a um planeta, porque o homem que lá vive apANHOU-a 14 vezes e meia
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- É diferente ir ao teatro porque vemos as pessoas ~~ao vivo~~ e vemos melhor.
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante.
  - b) – Interessante. ✗
  - c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** Gaudino



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. **X**
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. **X**
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. **X**
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. **X**
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). X
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. X

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foi quando o menino nasceu  
porque fez-me ris.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque se formos ao espectáculo ao vivo podemos  
divertirmo-nos mais e ver a realidade.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Como um Carrossel à Volta do Sol*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Local do espectáculo:** Teatro Viriato

**Data:** 06 / 02 / 2009 **Duração:** 50 minutos

**Nome do Espectador:** Sandra



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores. ☒
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. ✕
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. ✕

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos. ✕
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*O que mais me surpreendeu foi quando o filho nasceu porque veio a ambulância.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*É diferente ir ao teatro porque se vissemos em casa não era a mesma coisa porque não se vê na realidade.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante. ✕





Patrícia

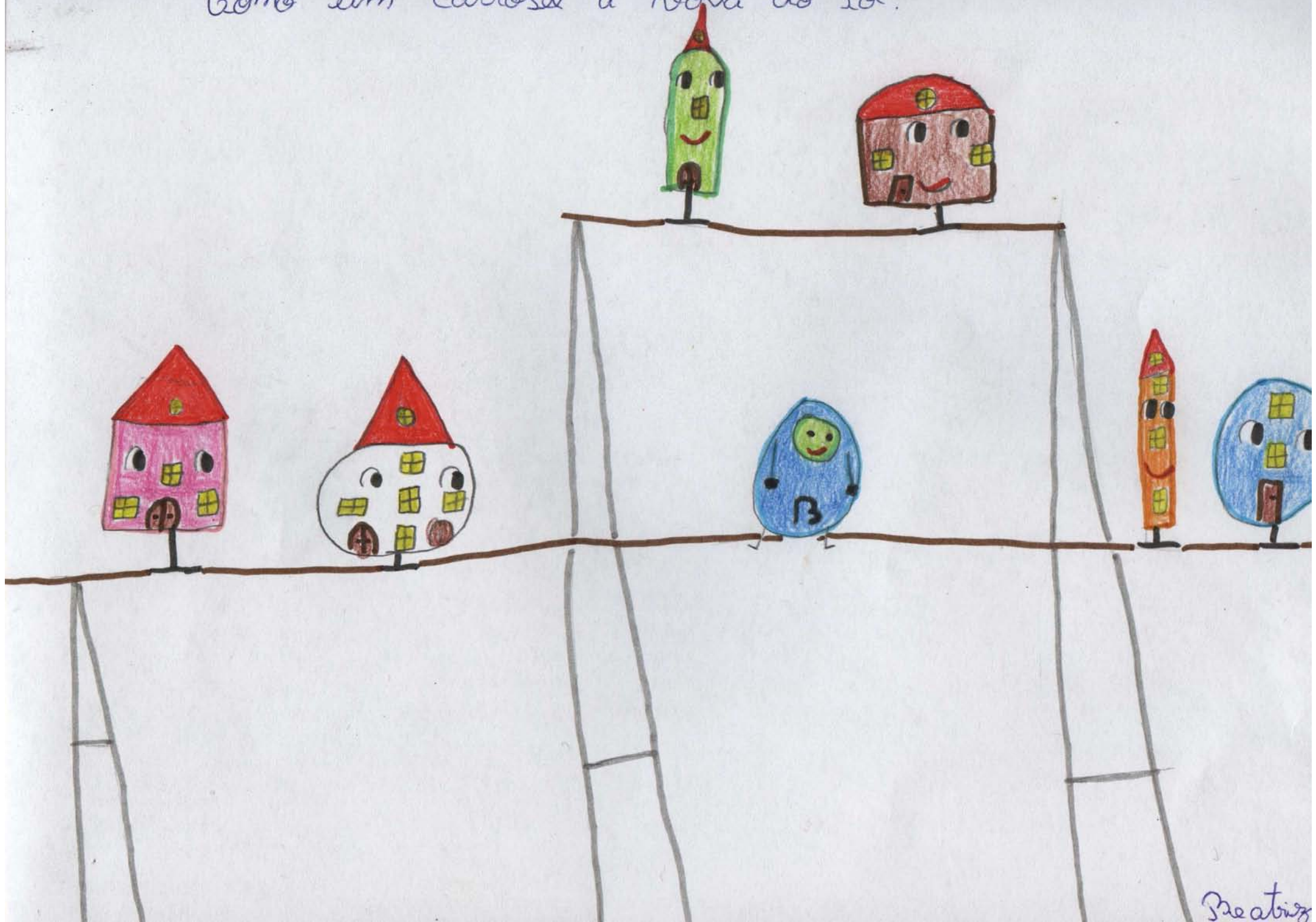


# IDA AO TEATRO



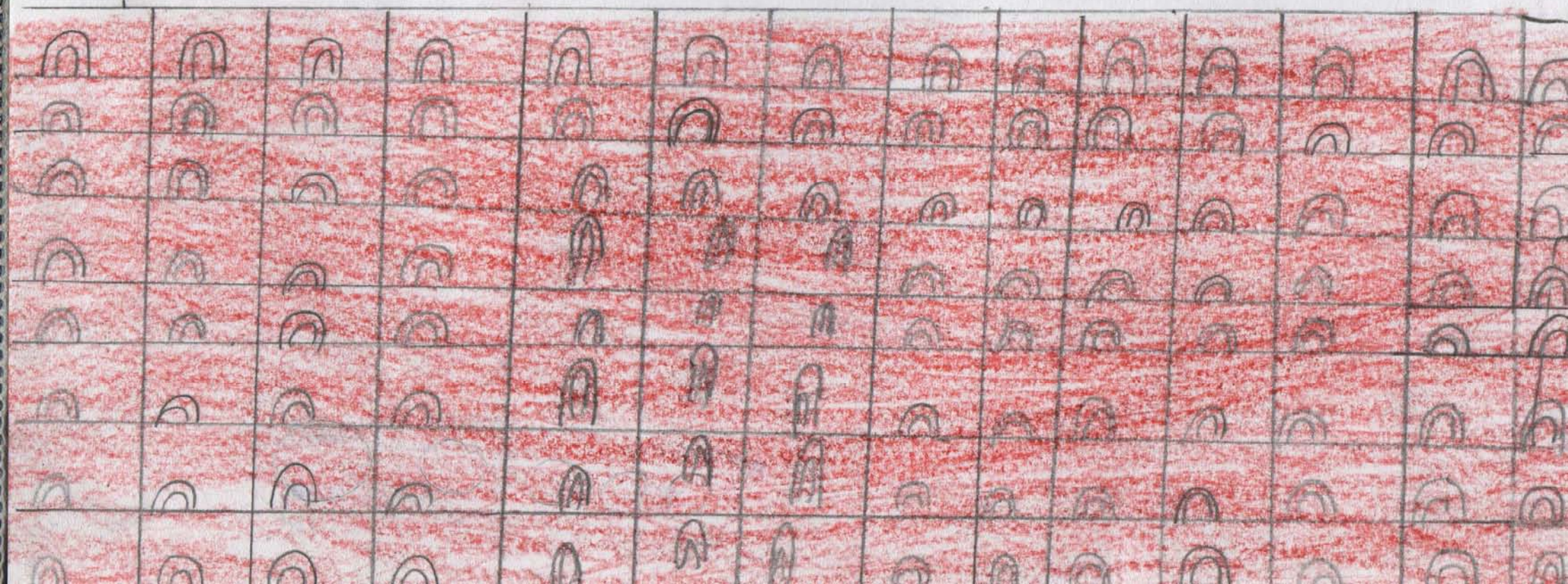
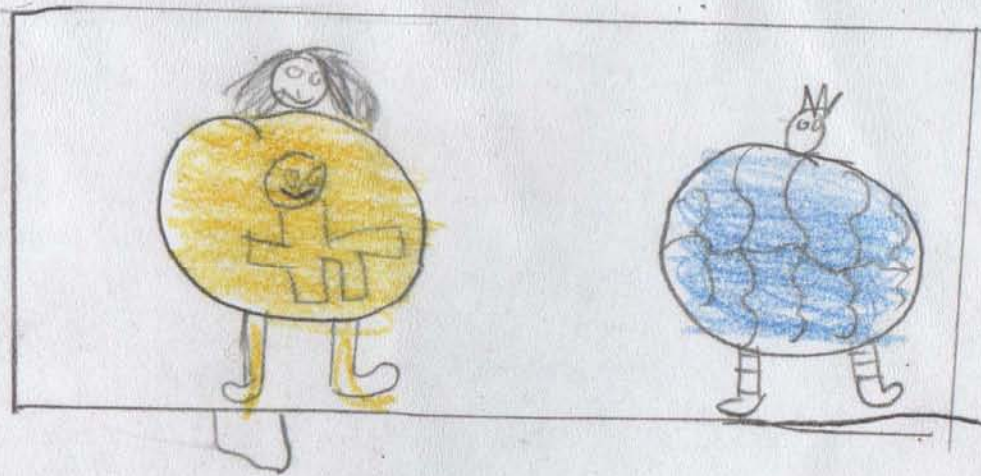


Como um carrusel a' volta do lol.



Creating

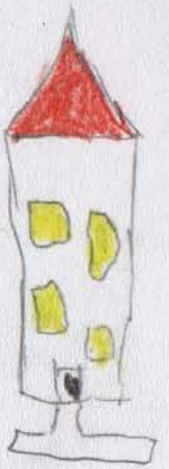
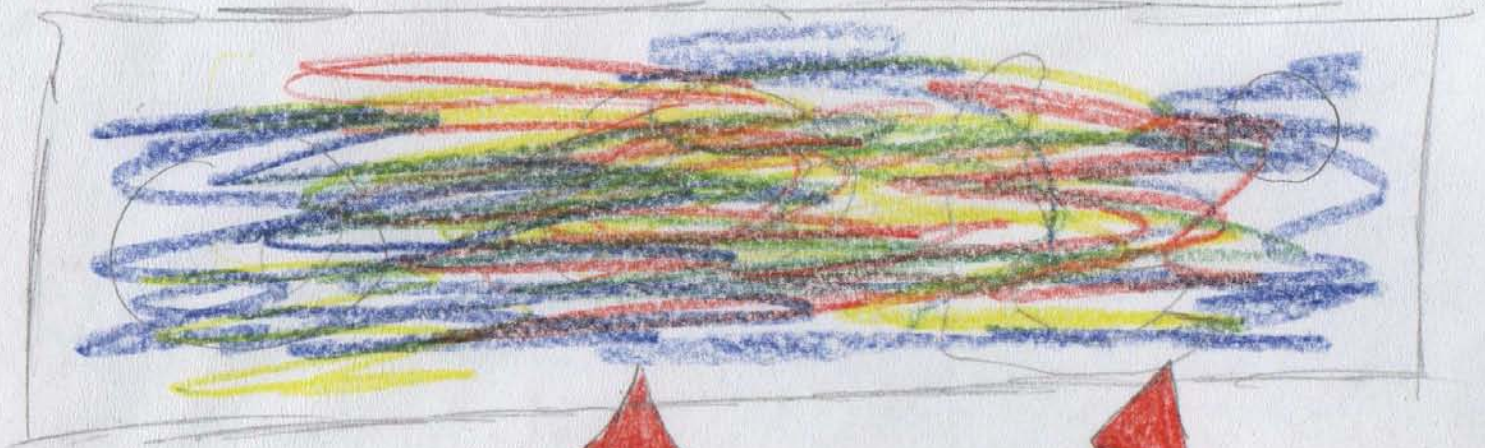






# TEATRO VIRIATO

YOO



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** \_\_\_\_\_

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante.
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Carla

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história). ☒
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens ☒
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história ☒
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia) ☒
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. ☒
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo ☒
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Gastei do tempo em que o Caçador do formigas  
ficou entalado ~~depois~~ e depois o esquilo  
e o amigo o salvaram. Porque gastei do tempo  
em que o rato andava em casa do amigo.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque é ao vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ☒
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** João Paulo

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas. **X**
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. **X**
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores. **X**
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história. **X**
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. ✕
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. ✕
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✕
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*O que mais me surpreendeu foi o Crocodilo porque tinha muita coragem de ir de barco sozinho*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Porque no teatro o palco tem muitas pessoas e uma gravação pode ter muitas ou poucas pessoas*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✕
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Diego Filipe

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. **X**
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. **X**
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. **X**
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas. **X**
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).X
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.X
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

o que mais me surpreendeu foi conseguiram iguêdi  
brar o labeico. Porque eram animais muito pequenos.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque podemos ser mesmo as personagens do  
espectáculo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Diogo Fontinha

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- ☒ e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- ☒ c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- ☒ c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- ☒ c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- ☒ a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*O que me surpreendeu mais foi a parte da encenação porque teve um final feliz.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Porque nós estamos a assistir ao vivo e vimos as pessoas em real sem ser em filme.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Valéria

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- ☒ e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- ☒ c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- ☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- ☒ c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- ☒ c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foi a mimhoca  
Camilona porque nunca vi uma tão grande  
como ela.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque ao vivo que é vermos as pessoas de  
verdade e estamos com elas e na gravação é  
a mesma coisa mas só que vemos as pessoas  
de verdade mas não estamos ao pé delas.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Rúben

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores. ☒
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático. ☒
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas. ☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). ✕
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. ✕

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✕
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Do rato porque ele teve que ter  
muita coragem para ir a casa do anão.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque podemos ver ao vivo

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✕
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Pitor Diogo

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas. **X**
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. **X**
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história. **X**
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história. **X**
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). X
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. X
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Quando estiveram a medir o  
brêco para fazerem um barco

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque podemos ver o espectáculo  
ao vivo

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Gelder

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores. ☒
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz. ☒
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. ✗
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. ✗

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos. ✓
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Quando o ~~o~~ corcodelo foi embora  
para terra natal.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Assim ~~visto~~ podemos ir com os nossos  
amigos.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✗
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Ana Patrícia

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- ☒ e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- ☒ b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- × b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- × a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- × a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Foi uma alface fazer crescer tanto. Porque isso  
é impossível.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

As pessoas veem-se ao vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- × a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL



**Título do espectáculo:** *Bichos do Bosque*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** João

**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- ☒ a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- ☒ b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- ☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- ☒ b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- ☒ a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Segundo o caracol a medir o crocodilo. Porque  
demorou dois dias.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

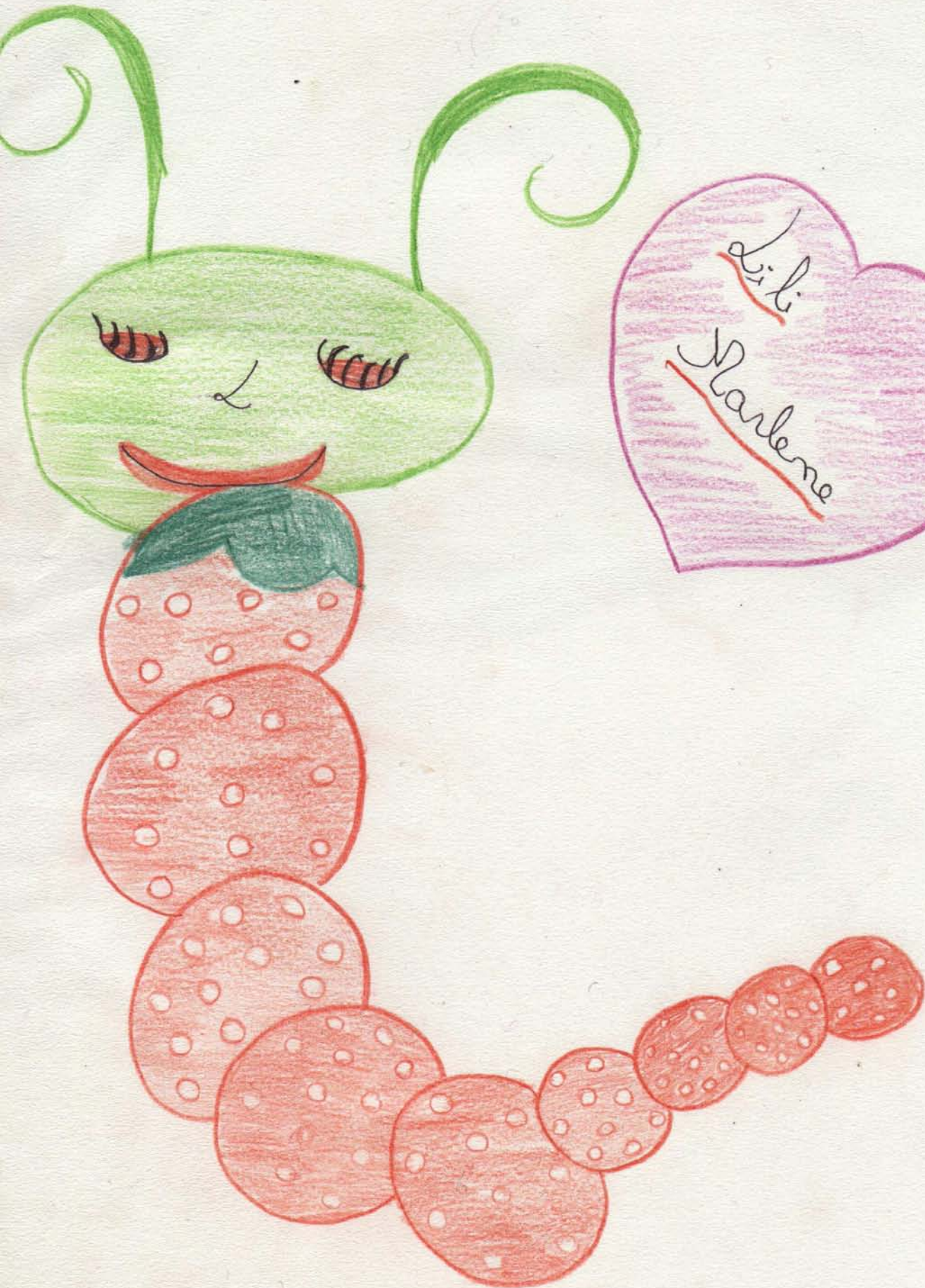
Porque com a gravação não é no tempo real.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



Ninboa





Paulo

Bicho do bosque





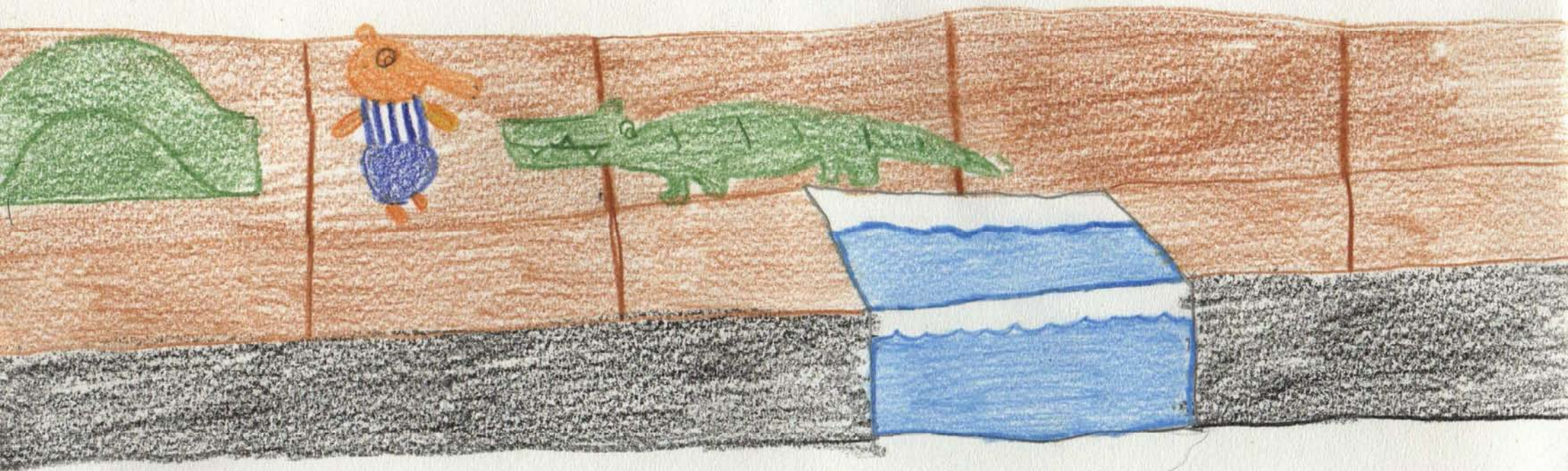
# Bichos do Bosque



Palmeira



# Bichos do Bosque





Miguel Finglo

# Bichos do bosque

O caracol vai medir o crocodilo.



*REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL*

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** \_\_\_\_\_



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante.
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** João Guilherme



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história). ☒
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. ☒
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. ☒
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. ☒
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ☒
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

A parte do monstro, porque gostei muito  
nesta parte eu ri-me e achei q divertida-

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Sim, Porque estamos a ver ao vivo, a ver as personagens,  
na parte delas enquanto na gravação ficam-las por televisão,  
po no teatro dá para ver melhor as personagens,

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ☒
- b) – Interessante. \*
- c) – Pouco Interessante. #



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** João Paulo



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história) ☒
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram ☒
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.\*
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. ☒
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ☒
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*Porque o que me surpreendeu foi a parte do rimar não porque era uma competição engraçada na música.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Porque tem cenas diferentes, mais falas, nas desenhos, no vestuário, mas actores fazem coisas diferentes, não há rimas, porque há animação, não há música, mudou o cenário, muito rápido.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante ☒
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Anna Patrícia



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- ☒ d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- ☒ b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- ☒ b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- ☒ b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Foi eles falarem tão depressa porque eu  
não era capaz.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Se vê? Porque se vê? ao vivo. Ver ao  
vivo é vermos as pessoas de verdade. É é bem  
mais interessante. É interessante é porque eu  
gosto mais e porque estou ao pé de nós.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Kátia



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- ☒ e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- ☒ c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- ☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- ☒ a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- ☒ c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foi de eles terem comido uma minhoca, barbaletas, etc... Porque não acho muito carente.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque o espectáculo acontece ao vivo ao contrário da gravação. A gravação não se vê as pessoas de verdade. Ao vivo é ver-se as pessoas de verdade.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.

As pessoas no teatro ao vivo, são elas de verdade enquanto na gravação são também elas de verdade mas ~~por~~ na televisão.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Miguel Fingelo*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- ☒ b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- ☒ a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- ☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- ☒ c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- ☒ c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- ☒ a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Soi a parte em que o japonês entrou, porque ~~eu gostei~~ gostei da voz dele e do susto que ele jogou a mulher.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Sim, porque no teatro vê-se ~~o actor~~ e ~~o actor~~ ~~completamente~~ completamente tudo, todas as promessas e na gravação não.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Carla



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).☒
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.☒
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.☒
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia)✗
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas✗
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✗
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

~~Coste de tudo, Porque a História foi~~  
~~interessante, foi divertida~~

~~Coste de tudo Porque a História cheia de~~  
~~aventuras~~

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque é ~~mais~~ ao vivo. Porque estava  
a pé dos actores.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✗
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Diogo Francisco



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - ☒ e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - ☒ a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- ☒ b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- ☒ a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*O que me surpreendeu mais foram as marionetas porque estão bem feitas e parecem estar vivas.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Porque o espectáculo acontece ao vivo e não é gravado. Também a ver as coisas em real e não em filme.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Boatiz



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história). ☒
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? nenhum

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). X
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. X
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos. X
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Nada me surpreendeu porque é a mesma  
coisa que ver outros (filmes)  
gravações.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

É pouco interessante porque não é muito  
diferente a ver por gravação e  
ao vivo é mais realista porque podemos ver melhor  
as personagens.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante.
- b) – Interessante. X
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Gláudio José



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) ☒ – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) ☒ – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) ☒ – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? (a paisagem.) \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) ☒ – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? (os actores mudam a roupa.) \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) ☒ – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) ☒ – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) ☒ – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*Al parte que gostei mais foi do monstro porque  
o que mais me surpreendeu foi o ele assus  
Baby porque ele come era um boneco ta-na  
não sei como é que ele fazia isso. muito  
pessoas  
e era  
muito  
estranho*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*(Porque no teatro não aparecem as  
imagens que não apareceram  
e na gravação já se vê.)*

*Porque o espectáculo que acontece ao vivo as  
imagens que aparecem são diferentes do que as da  
gravação do espectáculo.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) ☒ – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *A Cor do Céu*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** af. deiana



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - ☒ d) – Os actores. X
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. X
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história. X
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas. X
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. X
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. X
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*O uso de peluche, porque nunca dizia a história com palavras e também é diferente das pessoas porque é quase igual a uma marioneta.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Sim, porque se vê o teatro e as pessoas ao vivo. Conseguimos ver melhor o que elas fazem e com que as mãos é igual a uma gravação.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



Filipa

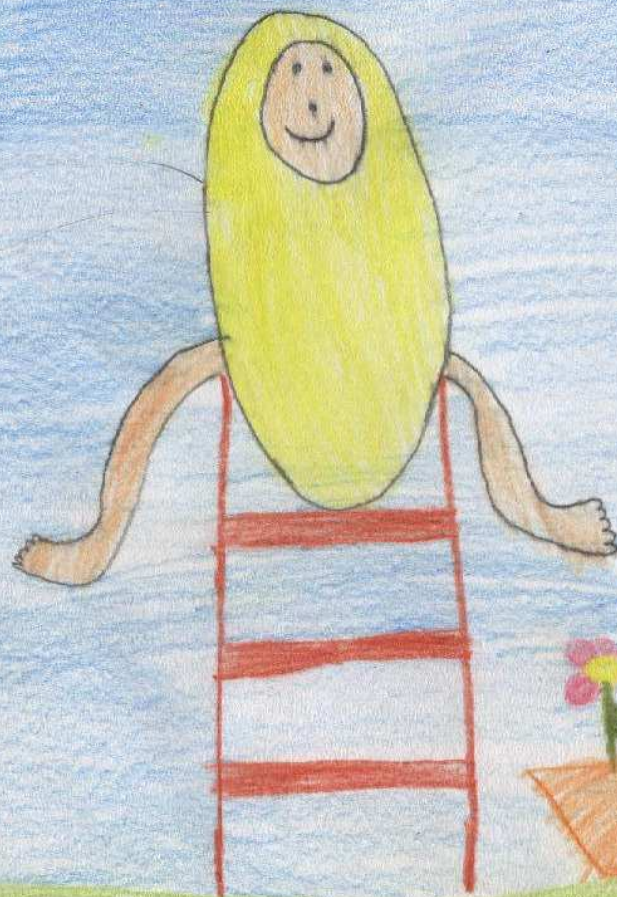
"A Cor do Céu"





VITOR DIOGO

A  
COR  
DO  
CÉU



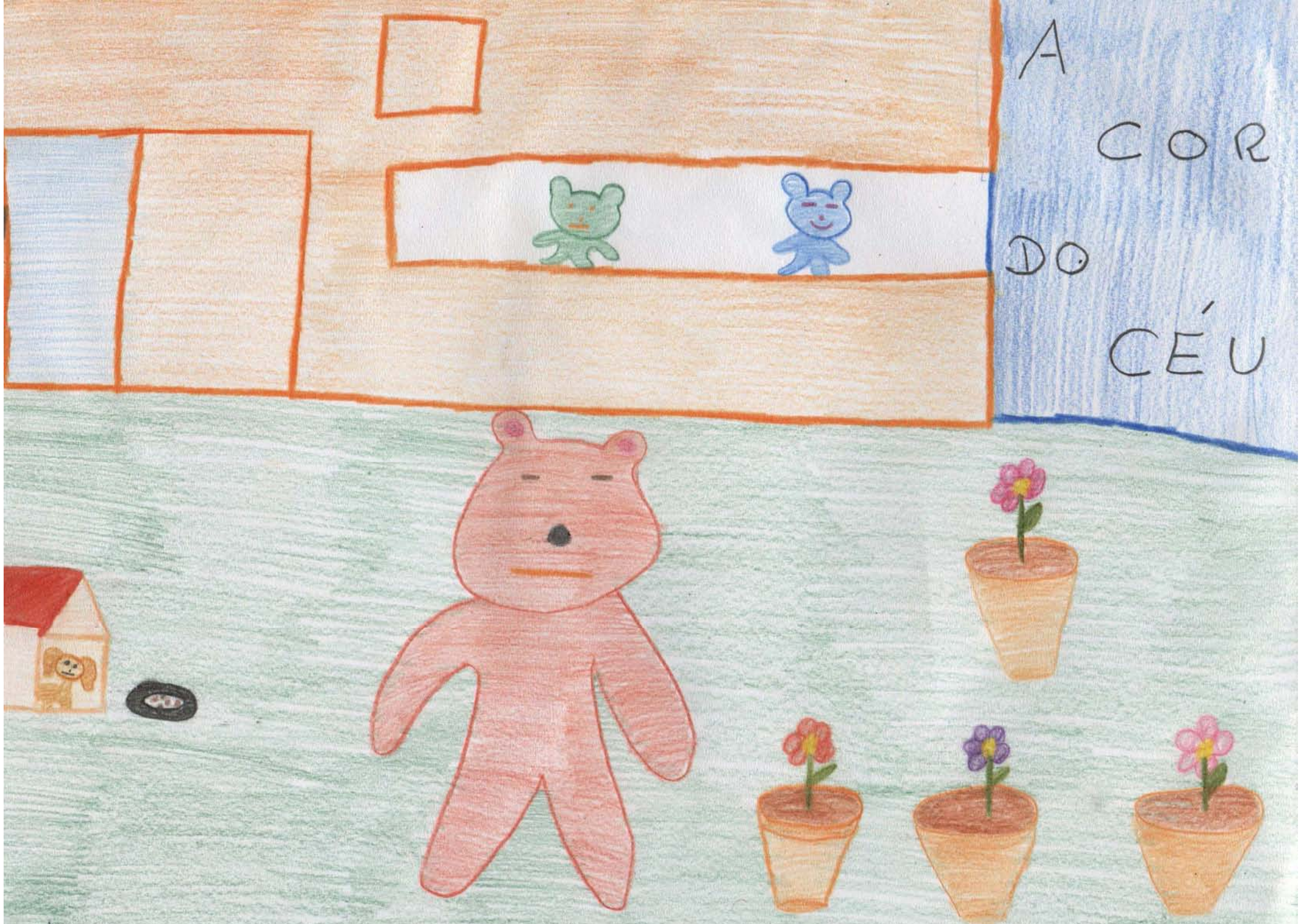


Ruben Andre  
O Cor do Ceu



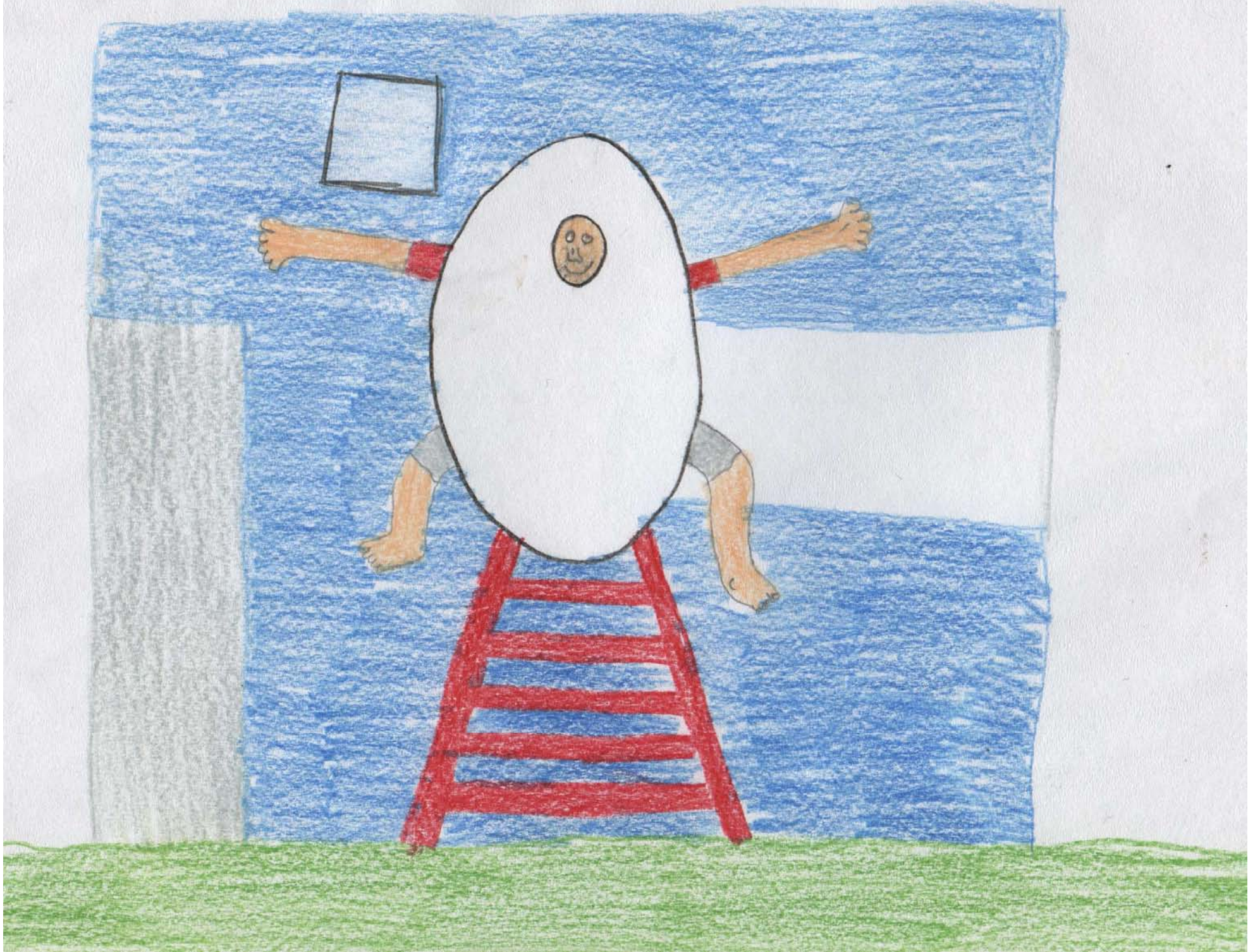


A  
COR  
DO  
CÉU



RIANA







*REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL*

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** \_\_\_\_\_



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante.
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.

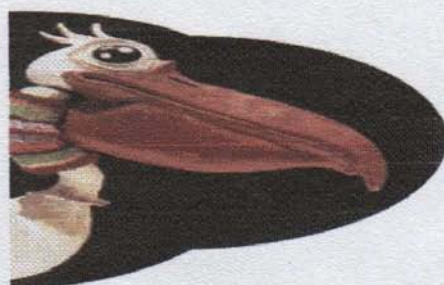
## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Anna Filipa



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- ☒ d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- ☒ d) – De Outro. Qual? Da guerra da Coca

3. O cenário:

- ☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- ☒ c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- ☒ a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- ☒ c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- ☒ b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Aqueles, porque eles também se penteiam por causa do coco.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Sim. Porque o espectáculo é feito por pessoas.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Helma Rego



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) ☒ – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? ~~As marionetas~~ O vestuário.

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) ☒ – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? As piadas.

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) ☒ – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? O aspecto.

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) ☒ – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? Muito agitação



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) ☒ - Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) - Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) - Das palavras que pronunciaram.
- d) - Outro motivo. Qual? Do perigo.

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) - Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) ☒ - Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) - São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) ☒ - O espectáculo acontece ao vivo.
- b) - Vamos com os nossos amigos.
- c) - Batemos palmas.
- d) - Outra razão. Qual? O elogio.

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Eles a ir em no barco com o pescador.  
Porque tiveram muita sorte em en-  
contro-la e o ruído da barca era engra-  
çado.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

O espectáculo tem muito ruído e pode-se  
ouvi-lo melhor do que na televisão.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) - Muito interessante.
- b) - Interessante.
- c) - Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Mariana



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. ☒
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). X
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. X

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O final com o Gabriel e a andorinha.  
Porque finalmente ele voltou  
a ver a sua amada.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque vemos o espectáculo  
ao vivo e é mais engraça  
do.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante.
- b) – Interessante. X
- c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Helder



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. ☒
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). ✕
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. ✕
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✕
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*Do caranguejo porque o tomaz foi  
muito corajoso a chegar no  
luzio*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Gosto mais de ver ao vivo*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✕
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



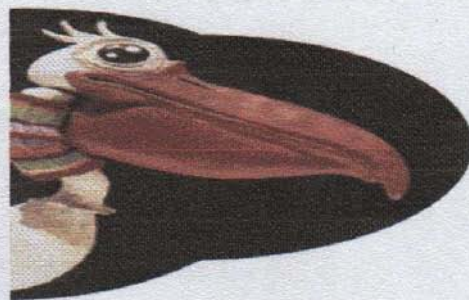
## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Diogo Filipe



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história). ☒
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. ☒
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. ☒
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. ☒

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ☒
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foi quando andaram a  
luta. Porque andavam todos a saltar.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque posso ver o espectáculo ao vivo e têm muita  
emoção.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ☒
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Daniel



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- ☒ c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- ☒ b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- ☒ c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- ☒ a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- ☒ b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*Foi quando eles andaram de barco porque  
ele anda muito devagar*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Porque é mais divertido.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante.
- ☒ b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



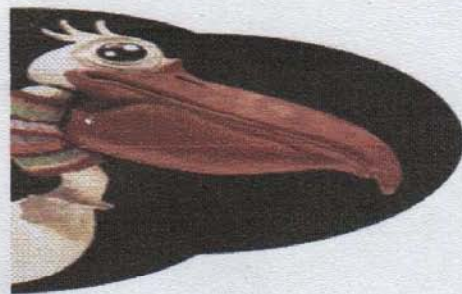
## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Beatriz



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história). ☒
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). ✕
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. ✕

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos. ✕
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que me surpreendeu mais foi quando  
os pinguins e os plicanos fizeram  
as pazes, porque foi muito giro.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

É diferente ver a gravação do que um  
espectáculo, porque uma gravação é pela  
televisão e (foto) pelo espectáculo podemos ver  
mesmo as pessoas.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✕
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



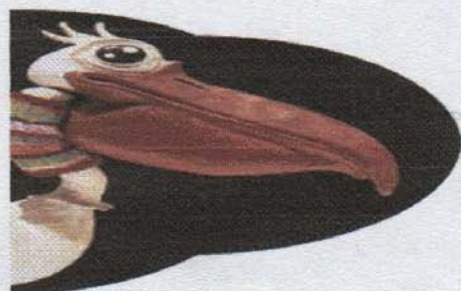
REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Pitor Diogo



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas. ☒
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático. ☒
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). X
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas X
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Foi quando o rei dos mares  
disse se os peticanos e os pinguins  
não fizessem as pazes que lhes ia trocar o  
leão.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque podemos ver o  
espectáculo ao vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Quiden



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. ☒
- f) – Outro. Qual? algun marionetas

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. ☒
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). X
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. X
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Do Carangueijo porque o Gabriel e o  
Tomás foram muito corajosos.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque é muito mais giro ver ao  
vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *História da Praia Grande*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** João Paulo



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. ☒
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático. ☒
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). ✕
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. ✕
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✕
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*O que mais me surpreendeu foi a guerra entre eles porque  
eram direitados quando estavam eram enfiados*

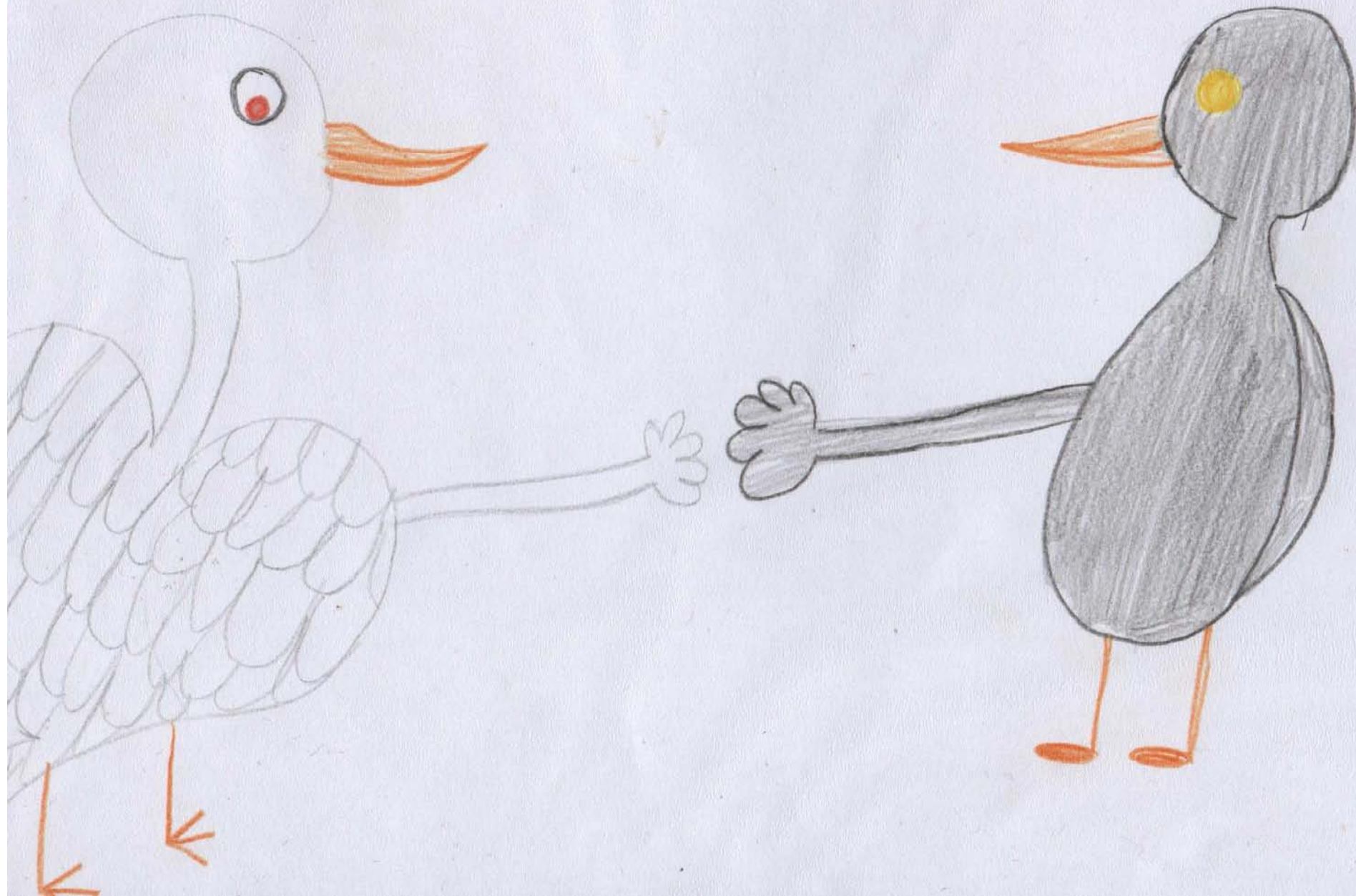
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Porque ir ao teatro é ao vivo os espectadores e uma  
gravação é só gravado*

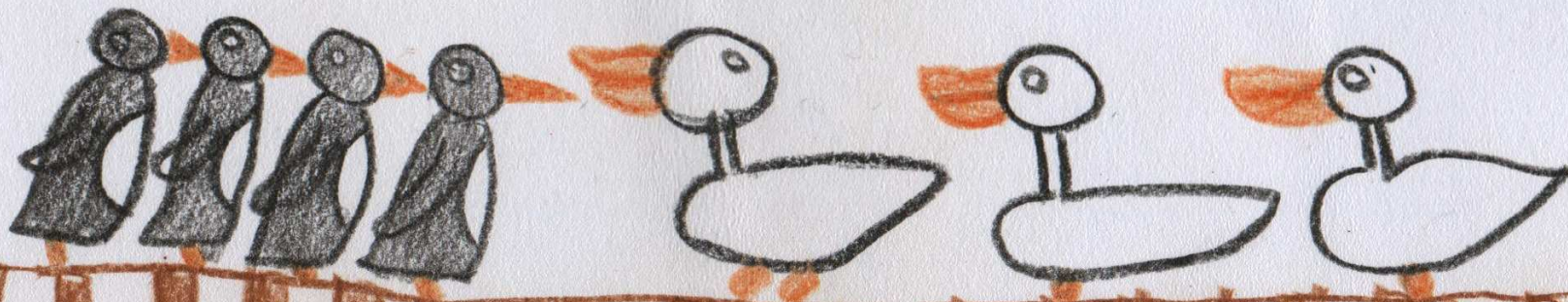
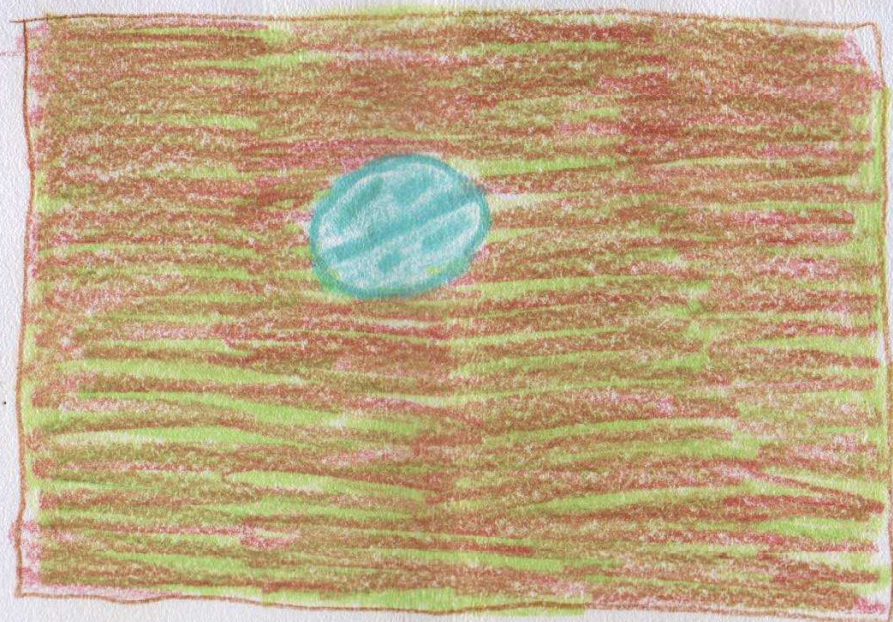
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✕
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



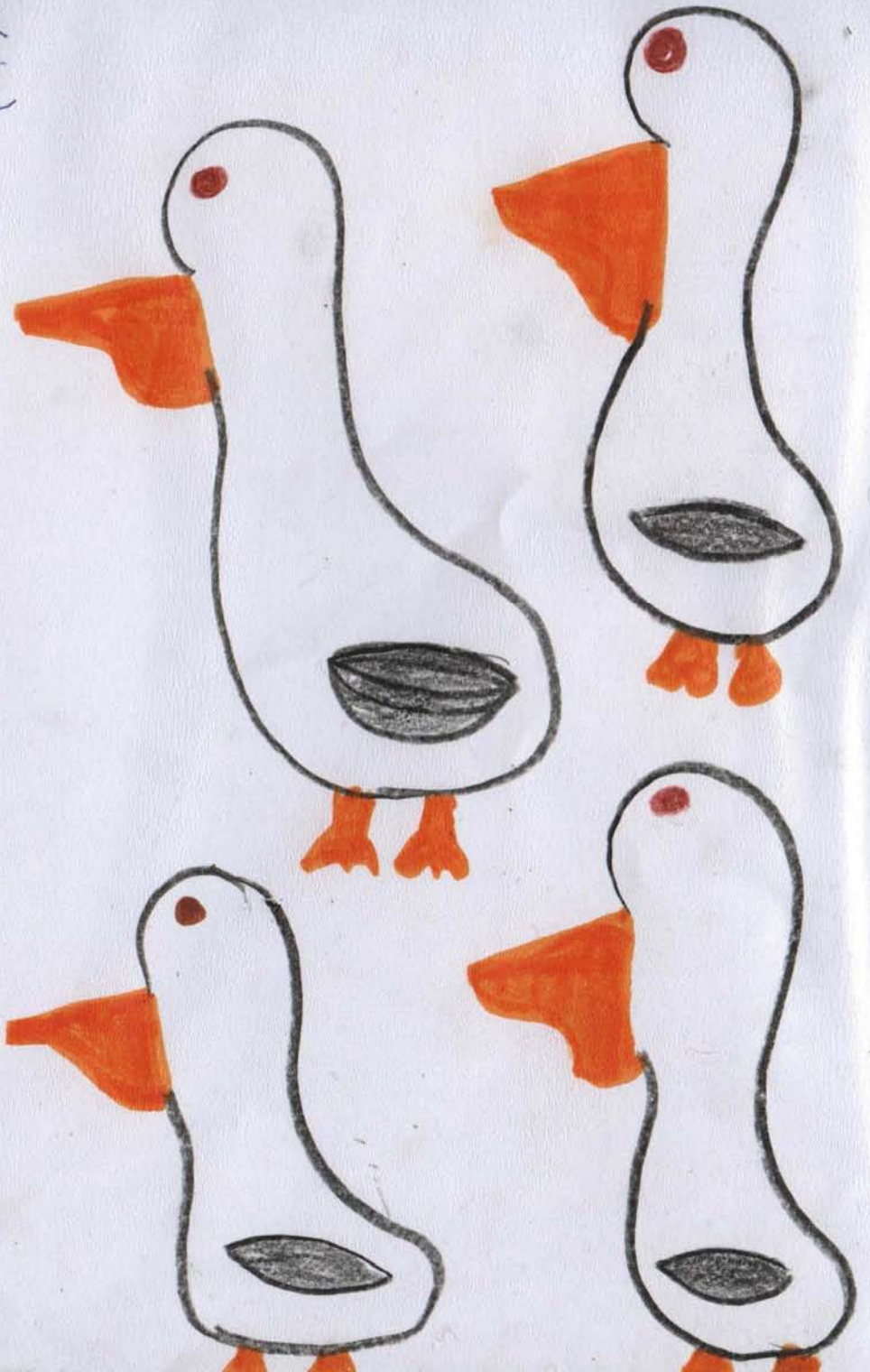




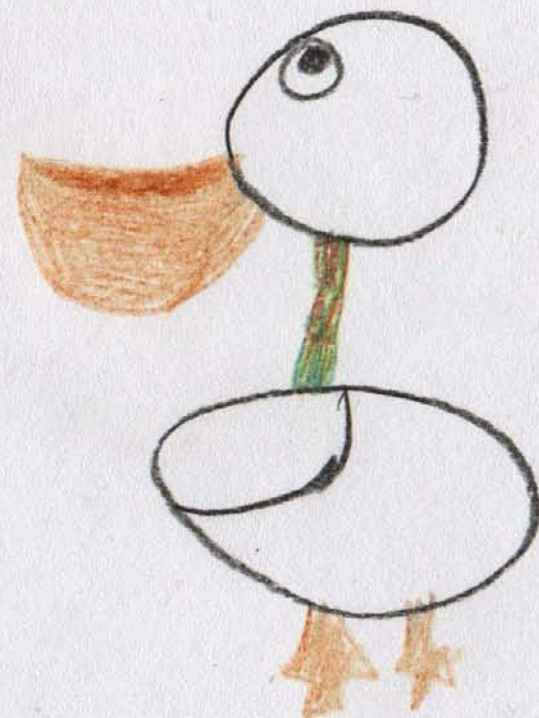




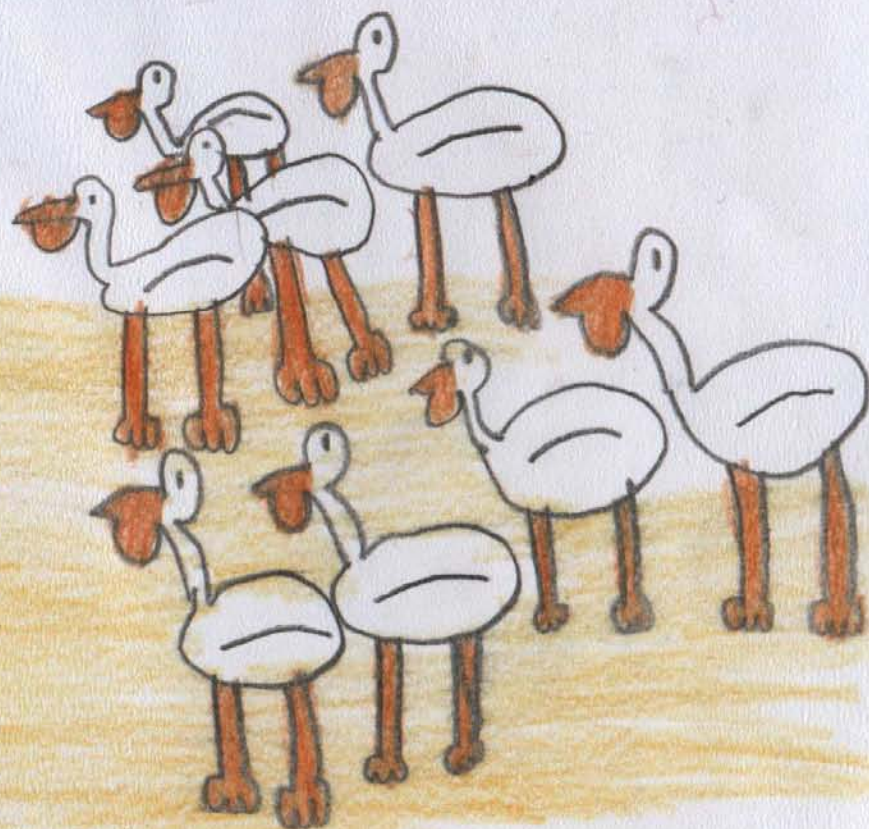
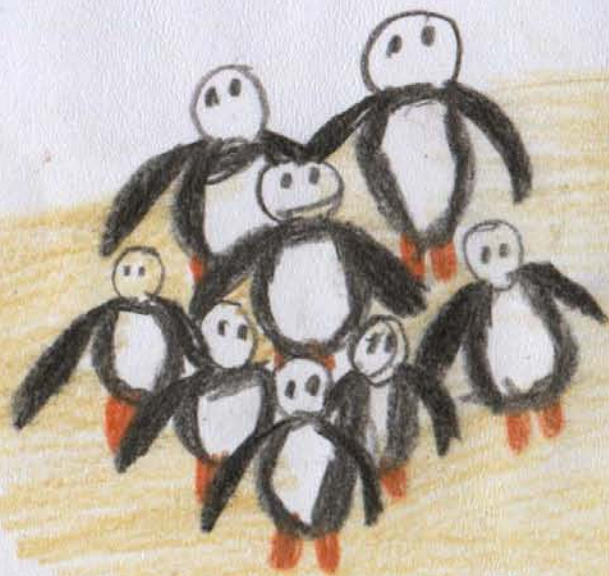
Patrícia  
4 - C













*REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL*

**Título do espectáculo:** *Óscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** \_\_\_\_\_



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante.
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Óscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Gema



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. **X**
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. **X**
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. **X**
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. **X**
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).X
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.X
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.X
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- Gostei mais da cena em que o Urso  
falou com o gigante. Porque admirei a  
coragem que ele teve de falar com ele.
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- Porque o espectáculo acontece ao vivo.
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante.X
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Oscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Clara Silva



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

☒ a) – O enredo (a história).

b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).

c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).

d) – Os actores.

e) – As marionetas.

f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

a) – Do estilo cómico do texto dramático.

b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.

☒ c) – Do final feliz.

d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.

b) – É feio e escuro.

c) – É muito variado e com muitas cores.

d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.

b) – A música e os ruídos são excessivos.

☒ c) – Alterna canções e falas.

d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- ☒ a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- ☒ a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- ☒ d) – Outra razão. Qual? É divertido.

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

o cenário. Porque é engenhoso.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Sim. (Porque) não. Porque eles são quase a mesma coisa.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Óscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Stina Patrícia*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- ☒ e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- ☒ b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- ☒ b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- ☒ a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*Foi a impossibilidade de haver um parque de diversões, um computador... porque isso é mesmo impossível.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Porque é tudo ao vivo e fica muito mais interessante.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Óscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Ynês*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- ☒ a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- ☒ b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- ☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- ☒ b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- ☒ b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*É rápido com que os personagens falavam. Porque nenhum deles se engasgava.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*Porque no teatro ve-se melhor e naquele momento e a gravação ve-se pior.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Oscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** ~~João Paulo~~ João Paulo



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. **X**
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. **X**
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. **X**
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos. **X**
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). ✕
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. ✕
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✕
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- O que mais me surpreendeu foi a cena do gigante e do César, porque gostei da coragem do César e a fala do gigante*
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- Porque no teatro o espaço é enorme e ali uma gravação o espaço pode ser grande ou pequeno*
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante. ✕
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Óscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Isadora*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas. ☒
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. ☒
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas. ☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. ✕
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. ✕
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✕
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O gigante, porque estava a dizer ao Oscar que dentro dele havia um parque de diversões.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Sim, porque vê-se as pessoas ao vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✕
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Óscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Gláudia José*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) ☒ – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? *(Os actores) e a agilidade*
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) ☒ – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? *(Do final feliz) e do gigante como*
3. O cenário: *Óscar*.
  - a) ☒ – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) ☒ – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? *com muita música*
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) ☒ – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? *Mudam as coisas*



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) ☒ – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? Sara dizer a história.

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) ☒ – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) ☒ – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? Porque podemos ir ver.

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O da gigante com o Císcar. Porque o  
(gigante) Císcar quando o gigante disse  
para ele se aproximar, não podia ele  
arranjar maneira

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque ir ao teatro vê-se ao vivo  
enquanto na gravação não.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) ☒ – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Óscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Mariana*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- ☒ e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. ☒
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). X
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. X

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos. X
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Foi a parte de que a lagarta estava a chatear a galinha, e esta a tentar picar a lagarta. Porque foi engraçado.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque, ir ao teatro vemos ~~as~~ as personagens ao vivo, enquanto, ver uma gravação não as vemos ao vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Oscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Diogo Filipe*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história). ☒
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz. ☒
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). ☒
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos. ☒

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ☒
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foi o gigante. Porque tinha carrinhos  
de choque catrozei e muitas mais diversões

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque no teatro vejs ao vivo e se for gravação  
se vejs na televisão.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ☒
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Óscar*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Daniel*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- ☒ c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- ☒ c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- ☒ c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- ☒ c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- ☒ a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- ☒ b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*A parte que me surpreendeu foi quando o gigante comeu o Oscar porque não sei para onde é que ele foi.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

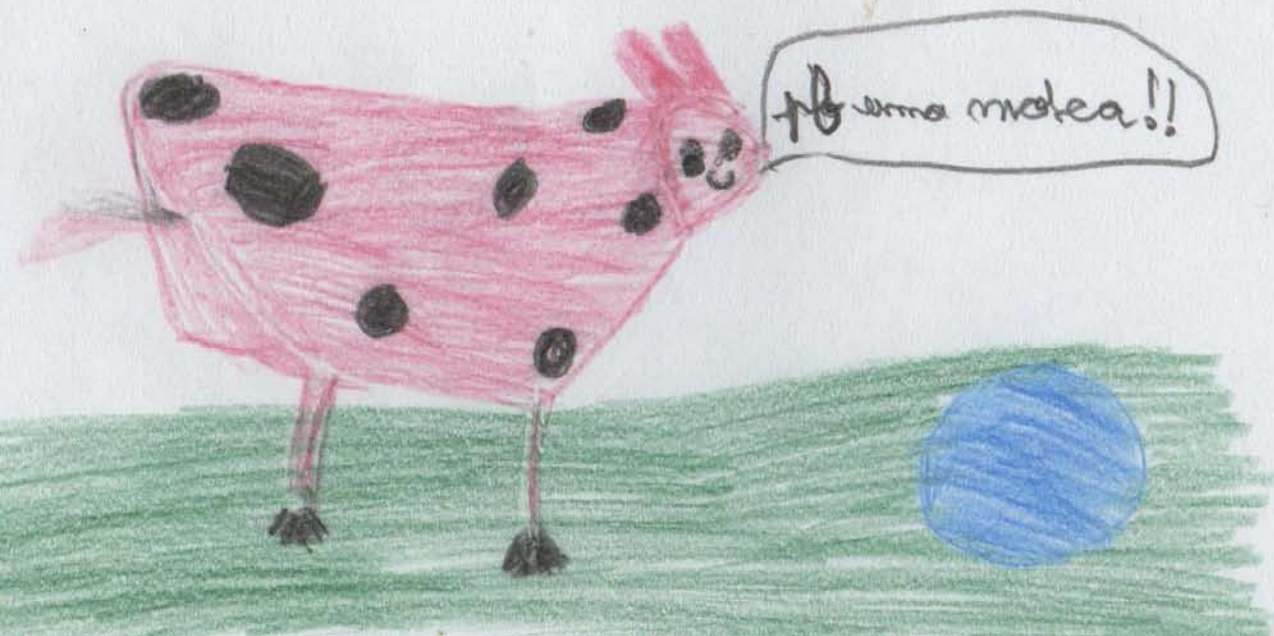
*Porque o teatro é com pessoas reais.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante.
- ☒ b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



fiz este desenho porque gostei da reação da vaca ao cuspir a moeda





Nome: Helder  
Sexo: O Masculino















*REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL*

**Título do espectáculo:** *Polegarzinho*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** \_\_\_\_\_



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:
  - a) – O enredo (a história).
  - b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
  - c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
  - d) – Os actores.
  - e) – As marionetas.
  - f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:
  - a) – Do estilo cómico do texto dramático.
  - b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
  - c) – Do final feliz.
  - d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_
3. O cenário:
  - a) – Representa o lugar onde se passa a história.
  - b) – É feio e escuro.
  - c) – É muito variado e com muitas cores.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_
4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:
  - a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
  - b) – A música e os ruídos são excessivos.
  - c) – Alterna canções e falas.
  - d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:
- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
  - b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
  - c) – Das palavras que pronunciaram.
  - d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_
6. As marionetas são importantes na encenação porque:
- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
  - b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
  - c) – São só bonecos.
7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:
- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
  - b) – Vamos com os nossos amigos.
  - c) – Batemos palmas.
  - d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_
8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:
- a) – Muito interessante.
  - b) – Interessante.
  - c) – Pouco Interessante.

REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** Polegarzinho

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** João Guilherme



Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história). X
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. X
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. X
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. X
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. ☒
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. ☒
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ☒
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

De mim o que me surpreendeu mais foi o final porque  
teve um final feliz, o polgarzinho encontrou os pais e ele casou com  
uma menina acabada de encontrar.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Sim é, porque estamos a ver ao vivo e o espectáculo está  
apresentado e pronto para ser visto por espectadores.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ☒
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Polegarzinho*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Kátia



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- ☒ e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- ☒ b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- ☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- ☒ c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- ☒ b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- ☒ c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Gostei mais do final feliz porque me  
põe alegria.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Sim, porque ir ao teatro é ao vivo e  
na gravação é na televisão.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.







5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram. X
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. X
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que mais me surpreendeu foi a parte  
da peça que comeu pulgarrinho.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

É um espectáculo porque posso  
entusiasmar-me mais e de boca aberta  
e as marionetas parecem reais.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Polegarzinho*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Helder



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores. ☒
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos. ☒
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).

b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). X

c) – Das palavras que pronunciaram.

d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.

b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.

c) – São só bonecos. X

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

a) – O espectáculo acontece ao vivo. X

b) – Vamos com os nossos amigos.

c) – Batemos palmas.

d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O polegizinho porque ela estava dentro da barriga do peixe

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque podemos ver ao vivo com os nossos amigos

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

a) – Muito interessante. X

b) – Interessante.

c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** Polegarzinho

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Rúben



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes). ☒
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque: ☒

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). ✕
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas. ✕
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. ✕
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O Gigante porque se transformou  
em rato e o gato comeu-o.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque podemos ver ao vivo e aplau-  
dor.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. ✕
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Polegarzinho*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Diogo Francisco



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- ☒ a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- ☒ b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- ☒ a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- ☒ a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- ☒ b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- ☒ b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

*Eu gostei mais da parte da gigante porque ele foi esperto e valente para combater com a gigante.*

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

*É diferente porque estamos a assistir ao vivo ao espectáculo.*

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Polegarzinho*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** *Miguel Angelo*



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) ☒ – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) ☒ – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) ☒ – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) ☒ – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- ☒ c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- ☒ b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas.
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- ☒ a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Foi quando o *Polgarzinho* venceu o gigante,  
porque não foi com a força mas sim com  
a inteligência.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Sim, porque no teatro está-se a ver tudo o que  
se passa e na gravação não.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- ☒ a) – Muito interessante.
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIÇÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Polegarzinho*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Beatriz



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história). ☒
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história.
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). X
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. X
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos. X
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

Gostei muito do desenho que o rapaz pediu  
ao Rei, Porque foi muito bonito o que ele  
pediu.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Ir ao teatro é muito divertido mas  
ver na televisão não é muito  
divertido porque não podemos ver os atores  
de cara a cara.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



# REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Polegarzinho*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** João Paulo



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história). ☒
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas.
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens.
- c) – Do final feliz. ☒
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história.
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas. ☒
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem).
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia). X
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. X
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo.
- b) – Vamos com os nossos amigos. X
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

O que me surpreendeu foi no fim porquês  
nomes são Polgareiro e Polgareira gostei  
muito.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque em alguns são diferentes e outros interessan-  
te.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



## REGISTO DE OBSERVAÇÃO E APRECIACÃO DO ESPECTÁCULO TEATRAL

**Título do espectáculo:** *Polegarzinho*

**Nome do encenador:** João Paulo Seara Cardoso

**Nome da companhia:** Teatro de Marionetas do Porto

**Nome do Espectador:** Pitor Diego



**Assinala com uma cruz (X) a afirmação que mais se aproxima da tua opinião:**

1. O aspecto mais importante do espectáculo é:

- a) – O enredo (a história).
- b) – O cenário (a paisagem, as luzes, as cores, os adereços).
- c) – A sonoridade (as músicas, as canções, os ruídos e as vozes).
- d) – Os actores.
- e) – As marionetas. ☒
- f) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

2. Quanto ao texto – e aos temas abordados – o que mais gostaste foi:

- a) – Do estilo cómico do texto dramático.
- b) – Das grandes aventuras vividas pelas personagens. ☒
- c) – Do final feliz.
- d) – De Outro. Qual? \_\_\_\_\_

3. O cenário:

- a) – Representa o lugar onde se passa a história. ☒
- b) – É feio e escuro.
- c) – É muito variado e com muitas cores.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_

4. A sonoridade do espectáculo causa impacto porque:

- a) – A música e os ruídos adequam-se à história. ☒
- b) – A música e os ruídos são excessivos.
- c) – Alterna canções e falas.
- d) – Outro. Qual? \_\_\_\_\_



5. Os actores destacam-se por causa:

- a) – Do aspecto (vestuário, penteado, maquilhagem). X
- b) – Da expressão corporal (entradas e saídas de cena, coreografia).
- c) – Das palavras que pronunciaram.
- d) – Outro motivo. Qual? \_\_\_\_\_

6. As marionetas são importantes na encenação porque:

- a) – Representam a realidade e comportam-se como as pessoas.
- b) – Simbolizam o *faz-de-conta* e são diferentes das pessoas. X
- c) – São só bonecos.

7. Ir ao teatro é uma experiência diferente porque:

- a) – O espectáculo acontece ao vivo. X
- b) – Vamos com os nossos amigos.
- c) – Batemos palmas.
- d) – Outra razão. Qual? \_\_\_\_\_

8. Diz o que mais te surpreendeu. Porquê?

o gigante a transformado no  
rato.

9. «Ir ao teatro» é diferente de ver a gravação de um espectáculo. Porquê?

Porque podemos ver o espectáculo ao  
vivo.

10. Na globalidade, consideraste o espectáculo:

- a) – Muito interessante. X
- b) – Interessante.
- c) – Pouco Interessante.



Polgarrinho



Chico Chirigado



# 6) Polgarzinho









1) Kolegarizim





Polgazzinho

